

# افسانے کے مباحث

انجم الہ عامر



## افسانے کے فن پر مستند مضامین کا انتخاب

# افسانے کے مباحث

ترجمہ: انجم الہ عامر



افسانے کی تنقید سے متعلق آج کل مجموعے مرتب کرنے کا رواج آیا ہوا ہے لیکن بیش تر مرتبین کسی منصوبے کے بغیر ان مجموعوں کو مرتب کیے جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ایسا مجموعہ اہم مضامین کے شامل ہونے کے باوجود مؤثر ثابت نہیں ہوتا اور مرتب کی کاوش کا ر فضول ٹھہرتی ہے۔

ایم۔ اے۔ فاروقی نے اس کتاب میں اس بات کا اہتمام کیا ہے کہ افسانے سے متعلق جو صنفی اور ہیئتیں یا فنی مباحث ہیں انہیں یہاں مرتب کیا جائے تاکہ صنف افسانہ کو اور اُس کے فن کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ انہوں نے یہاں کے بہترین نقادوں کی تحریروں کو، جن سے افسانہ کے مختلف مباحث کا فروغ ہوا، ایک ساتھ ترتیب دے دیا ہے تاکہ ان مباحث سے آگاہ ہونے میں ہمارے نئے ناقدین اور محققین کو سہولت ہو۔

افسانہ، افسانے کا پلاٹ، افسانے میں قصہ کی اہمیت، افسانے کی منطق، افسانہ اور کہانی کا تعلق، کہانی کا حسن، افسانہ کی صنف، افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ، افسانے کا تخلیقی عمل، افسانے میں بیانیہ، راوی اور واقعہ کی اہمیت، افسانے کی شعریات، افسانہ اور شاعری، افسانہ اور قاری، غرض یہ کہ ایسے بیسیوں مباحث ہیں جو یہاں مرتب ہو کر ہمیں صنف افسانہ پر نئے سرے سے سوچنے اور بولنے کی دعوت دیتے ہیں۔

ایم۔ اے۔ فاروقی نے ان مقالات کو مرتب کر کے افسانہ کے بارے میں فنی مباحث کا نئے سرے سے دروازہ کھولنا چاہا ہے امید ہے اس پر اہل علم و ادب میں مکالمہ کا آغاز ہوگا جو یقیناً اردو کے افسانوی فن کے لیے خوش آئند ثابت ہوگا۔  
ایم۔ خالد فیاض



افسانہ کے فن پر مستند مضامین کا انتخاب  
افسانے کے مباحث

---

مرتب: ایم۔ اے۔ فاروقی

---

**Book Time**

Urdu Bazar, Karachi

Book Times ۲ صفحہ ایسی کتب کی اشاعت کرتا ہے جو تحقیق کے لحاظ سے نئی سیوا کی ہوں۔ اس ادارے کے تحت جو کتب شائع ہوں گی اس کا صفحہ کسی کی دل آزاری یا کسی کو نقصان پہنچا نہیں جائے گا۔ بلکہ شائقین دہائیوں کی ایک نئی جہت پیدا کرتا ہے۔ جب کوئی مصنف کتاب لکھتا ہے تو اس میں اس کی اپنی تحقیق اور اپنے خیالات شامل ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ آپ اس کا امانتدار مصنف کے خیالات اور تحقیق سے متعلق ہوں۔ ادارے ادارے کے پیش نظر صرف تحقیقی کتب کی اشاعت ہے۔

ہر خاص نام کو مطلع کیا جاتا ہے کہ ادارے ہمارے تحریری اجازت کے بغیر ادارے کا نام اور اس کا کسٹمرا شپ شرط ضروری ہے۔ اگر کسی کتاب کے صفحہ پر ایسی کتابوں میں لکھا ہے کہ یہ میری کسی تمام ادارہ کی تمام نام استعمال کرنے والے ادارے پر ہوگی اور ہمارا ادارہ بھی اس کا استعمال کرنے والے کے خلاف کارروائی کر رہا ہے۔

ہماری تمام کوشش کے باوجود اگر کتاب میں کوئی غلطی ہوگی تو ہم مطبوعہ غلطیوں پر ہمارے سرکاری اشتاعتی ضرور کرنا نہیں چاہیں گے۔ اگرچہ ایجنٹوں کے بارے میں درست کر لیں۔

### جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ ہیں

نام کتاب :	افسانے کے مباحث
مربع :	ایم اے قادی
ناشر :	بک ٹائم کراچی
اشاعت :	2017ء
قیمت :	1500/-



## ﴿اغتساب﴾

استاد محترم پروفیسر ڈاکٹر مختار احمد عزمی

اور

برادر مہید ظفر حیدر

کے نام

## فہرست

7	ایم۔ خالد قیاض	کچا بھرائی باغیں
9	ایم۔ اے۔ قاروقی	حرفہ آغاز
	☆☆☆	
11	ڈاکٹر وزیر آغا	افسانے کا فن
17	محمود ہاشمی	تخلیق افسانہ کا فن
26	رام لعل	افسانے کا فن
30	محمد حمید شاہد	افسانہ بنیادی مباحث
	☆☆☆	
52	صفیات احمد علوی	افسانہ؟
63	دہاب اشرفی	افسانے کا منصب
72	نیر مسعود	افسانے کی تلاش
77	واردت علوی	افسانہ کی تشریح: چند مسائل
93	ایم۔ خالد قیاض	افسانہ بحیثیت صوبہ ادب
	☆☆☆	
106	رضی نجفی	افسانے کی شعریات
111	منظر جمیل	افسانے کی شعریات
	☆☆☆	
150	وقار عظیم	کہانی کی منطق
160	وقار عظیم	کہانی اور معاشرے کی اصلاح
165	وقار عظیم	کہانی اور حسن بیان
170	شہزاد مظفر	افسانے میں کہانی کا عنصر
177	حس الرحمان قاروقی	افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ
185	مہدی جعفر	کہانی پن کے بنیادی عناصر اور افسانہ
191	مہدی جعفر	کہانی یا افسانہ

194	تیر مسود	حقیقی عمل
197	ضمیر علی بدایونی	کہانی کا جدید فن
205	ضمیر علی بدایونی	جدید تنقیدی کجگر میں کہانی کی صورتحال
211	اقبال آقاوی	تاریخ، حوالہ اور کہانی
	☆☆☆	
224	عس الرحمان قادری	پلاٹ کا قصہ
233	دارت ملوی	جدید پلاٹ اور کہانی
	☆☆☆	
246	عس الرحمان قادری	افسانے میں بیانیہ اور کردار کی نگار
260	پروفیسر صفیر فرام	بیان و بیانیہ کی آویزش
263	قاضی افضل حسین	واقعہ، راوی اور بیانیہ
274	احمد صفیر صدیقی	نگار میں بیان کے طریقے
277	ایاز محمود	بیانیہ اور کہانی
	☆☆☆	
284	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۱)
292	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۲)
299	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۳)
313	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۴)
324	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۵)
337	عس الرحمان قادری	افسانے کی حمایت میں (۶)
	☆☆☆	
345	دارت ملوی	شاعری اور افسانہ
358	قیصر حسین	افسانہ شعر
371	ایران کول	شاعری اور نگار کی نوپنی حدیں
	☆☆☆	
380	رام لعل	افسانہ اور شاعری



— افسانے کی مباحث —

390	افسانہ نگار اور نگاری	دارت علوی
	☆☆☆	
413	اجتماعی تہذیب اور افسانہ	انظار حسین
423	گفشن میں لوکیل کی اہمیت	سید مظہر جمیل
430	ہاتوں سے افسانے تک	آصف فرخی
	☆☆☆	
436	افسانہ اور لاشعور	ڈاکٹر سلیم اختر
445	روح عصر اور افسانہ	ڈاکٹر سلیم اختر
452	افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ	ڈاکٹر سلیم اختر
	☆☆☆	
465	افسانہ میں چہ تھا کھونٹ	انظار حسین
471	افسانے کے دو کھونٹ	قدیر زمان
	☆☆☆	
486	علاسی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ	فتنہ ادمر
493	تجربہ ی افسانے میں ابلاغ کا الیہ	ناصر بغدادی
504	افسانے کے اظہار کا مسئلہ	مہدی جعفر
	☆☆☆	
510	جدید افسانے کے فکری عناصر	فتنہ ادمر
519	جدید افسانہ: استعارہ اور تراکیب	دارت علوی
553	نئے افسانے کے قصین قدر کا مسئلہ	مہدی جعفر
563	افسانے میں نئے تجربات کا مستقبل	پیغام آفاقی
568	نئے افسانے کی زبان	قاضی انصالح حسین
575	نیا افسانہ: تصویر اور فن پر ایک نظر	اقبال آفاقی
	☆☆☆	
594	افسانہ کس دائرے میں ہے؟	مہدی جعفر

## کچھ ابتدائی باتیں

انسان یا انسانیت سے متعلق پہلی خیال کہ وہ محض ایک کھڑا ہوا جانور ہے، اب مسترد نہیں رہا۔ کھڑا ہونا سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ موت اور غیر حقیقی عناصر شامل متن کر دیے گئے ہیں۔ جانور بے فکر کھڑا ہوا ہو مگر وہ جس حقیقت کی تکلیل کرتا ہے وہ اکثر پیشتر اصل حقیقت سے زیادہ حقیقی اور گہری ہوتی ہے۔ ہم کھڑے کو خفیہ سرگرمی سمجھتے ہیں اور لامحالہ اسے حقیقت سے پہلے ہونے کے مترادف سمجھاتے ہیں، جو بہت غلط فہمی اور یہ ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادب یا انسانیت میں اب اہمیت اس بات کی نہیں رہی کہ اصل حقیقت کیا ہے یا اصل حقیقت پیش ہوئی یا نہیں، بلکہ اس بات کی اہمیت زیادہ ہے کہ دیکھنے والے کی (یعنی بیان کرنے والے کی) نظر میں حقیقت کا تصور کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ بیان کنندہ حقیقت کو کس زاویہ نظر سے دیکھ رہا ہے۔ اور بلاشبہ بیان کنندہ کے تصور حقیقت کا اظہار کھڑے کے عمل کے بغیر ممکن نہیں۔

بہر حال یہ ایک لمبی بحث ہے جس کا یہ عمل نہیں مگر اس کا خیال انسانیت سے متعلق مباحث پہلی اس اہم کتاب کے مسودہ کو دیکھ کر پورا ہوا آگیا، جسے ایم۔ اے۔ فاروقی نے پوری جاں لٹائی سے مرتب کیا ہے۔ انسانیت کی تنقید سے متعلق آج کل مجموعے مرتب کرنے کا رواج آیا ہوا ہے لیکن جس طرح میں کسی منصوبے کے بغیر ان مجموعوں کو مرتب کیے جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ایسا مجموعہ اہم مضامین کے شامل ہونے کے باوجود مؤثر ثابت نہیں ہوتا اور مرتب کی کاوش کا فاصلہ نظر نہیں آتا ہے۔

ایم۔ اے۔ فاروقی نے اس کتاب میں اس بات کا اہتمام کیا ہے کہ انسانیت سے متعلق جو مضمون اور مباحث یا علمی مباحث ہیں انہیں یہاں مرتب کیا جائے تاکہ صنف انسانیت کو اور اس کے فن کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ انہوں نے یہاں کے بہترین نقادوں کی تحریروں کو، جن سے انسانیت کے مختلف مباحث کا نردوغ ہوا، ایک ساتھ ترتیب دے دیا ہے تاکہ ان مباحث سے آگاہ ہونے میں ہمارے لیے ناقدین اور محققین کو سہولت ہو۔

انسان، انسانیت کا لفظ، انسانیت میں قصہ کی اہمیت، انسانیت کی منطق، انسانیت اور کہانی کا تعلق، کہانی کا حسن، انسانیت کی صنف، انسانیت کے ابلاغ کا مسئلہ، انسانیت کا تخلیقی عمل، انسانیت میں جانور، راوی اور واقعہ کی اہمیت، انسانیت کی شعریات، انسانیت اور شاعری، انسانیت اور قاری، غرض یہ کہ ایسے بیسیوں مباحث ہیں جو یہاں مرتب ہو کر ہمیں صنف انسانیت پر نئے سرے سے سوچنے اور بولنے کی دعوت دیتے نظر آتے ہیں۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرتب اپنی اس کتاب میں انسانیت سے متعلق علمی اور منطقی مباحث کی طرف ہماری توجہ کو صرف مبذول کروانا ہی نہیں مرکوز رکھنا بھی چاہتا ہے۔

اس کتاب کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ کافی ہے کہ اس میں صنف انسانیت سے متعلق دو بڑے آقا

انتکار حسین، محمود ہاشمی، جس الرضی، فاروقی، قاضی انصاری حسین، دوکار عظیم، نیر مسعود، رام لعل، وارث علوی، شہزاد منظر، ضمیر علی بدایونی، سلیم اختر، مہدی جعفر اور وہاب اشرفی جیسے افسانہ نگاروں کی تحریروں شامل ہیں جن کی آرا کا احترام ادب اور تنقید سے وابستہ ہر شخص کرتا ہے۔

ایم۔ اے۔ فاروقی نے ان مقالات کو مرتب کر کے افسانہ نگاروں کے بارے میں نئی مباحث کا نئے سرے سے دروازہ کھولنا چاہا ہے۔ اُمید ہے اس پر اہل علم و ادب میں مکالمہ کا آغاز ہوگا جو اردو کے افسانوی فن کے لیے یقیناً خوش آمد گاہیت ہوگا۔ ہماری دعا ہے اور نیک تمنا ہے ایم۔ اے۔ فاروقی کے ساتھ ہیں۔

ایم۔ خالد فیاض



## حرف آغاز

بچپن میں دادی امی کہانیاں سنایا کرتیں تھیں۔ اکثر گھنٹوں کہانیاں سننے سے اور دلچسپی قائم رہتی، جس دن کہانی سے ناغہ ہوتا بڑی بے چینی اور اضطراب کی کیفیت رہتی تھی۔ جن، پرہوں، شہزادوں، جادو گروں، بادشاہوں اور لڑائیوں کی کہانیاں اور قصے تو ایک طرف، دادی اماں اپنے تمام خاندان کے قصے بھی کہانی کی صورت میں پیش کرتی تھیں، جن کو سننے سے لطف اندوز ہوا کرتے تھے۔ اب تو شاید یہ قصا قائم شدہ سکی۔

وقت گزرتا گیا جب خود پڑھنے کے قابل ہوئے اور دادی اماں کی شفقت سے محروم ہو گئے تو کہانیاں پڑھنا شروع کیں۔ سکی بارایا ہوا کہ کہانی کو آدھا اور اس سے بھی کم حصہ پڑھ کر ہی ادھرنا چھوڑ دیا۔ یہ بات مجھ سے بالآخر تھی کہ ایسا کیوں ہو۔ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ کہانی کو پڑھنا ہی چھوڑ دیا، کیونکہ دادی اماں کی سنائی جانے والی کہانیوں میں اور ان میں بہت فرق تھا۔ یہ بات سوچنے پر مجبور ہوا کہ وہ کون سی چیز ہے جو گھنٹوں کہانی سننے اور پڑھنے پر مجبور کرتی ہے؟ اور وہ کون سی چیز ہے جو سننے اور پڑھنے سے محروم رکھتی ہے؟

کچھ لکھنے کے قابل ہو کر ان دو سوالوں کا جواب کسی حد تک تول کیا لیکن "ابھی مشق کے امتحان اور بھی ہیں" مثلاً ایک نئی بات کہ کہانی کا نیا نام افسانہ ہے؟ ہمارے ہاں افسانہ مغرب کے وسیلہ سے آیا، بیسویں صدی نے اس کو نہ صرف افسانہ دیا بلکہ بہت بڑے بڑے افسانہ نگار بھی دیے۔ شعرا حضرات نے افسانہ کو قبول نہ کیا بلکہ افسانے کی بھٹیک پر سوالات اٹھا دیے۔ بہت سے نقادوں نے تو افسانہ کو شاعری سے کم تر قرار دیتے ہوئے اس صعب ادب کا تسخیر کر لیا۔ جہاں نئی پہلو تھا وہاں افسانہ نگاروں نے اس صعب ادب کو اپنے فن سے نکھار دیا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے اختتام تک افسانہ نے بہت سے رنگ دیکھے اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب افسانے کی مخالفت کرنے والوں نے بھی حمایت کر دی۔

افسانے پر تنقید سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانے کی بھٹیک کا سحر کافنی حد تک مل ہو گیا۔

کیا افسانہ کہانی ہے؟

افسانہ میں کہانی پن کیا ہے؟

افسانہ کہانی سے مختلف کیونکر ہے؟

کیا بیانیہ ہی افسانہ ہے؟

کہانی پن، صراحت اور بیانے کا استخراج افسانے کے لیے کافی ہے؟

کلاسیکس کیا ہے، افسانہ میں ضروری ہے؟

یہ اور درجنوں سوالات جو آپ کے ذہن میں جنم لیتے ہیں۔ افسانے کے حوالہ سے پیدا ہونے والے بیشتر سوالات کا

جواب پاکستان اور ہندوستان کے ادبا نے پیش کر دیا۔

پاکستان اور ہندوستان میں صرف افسانے کی تکنیک پر اور اس کے مباحث پر کوئی معیاری کتاب دستیاب نہیں جو موجود اور نئے آنے والے قارئین اور ادبا کے ابہام دور کر سکتی ہو، ان کے بیشتر سوالات کا جواب دے سکتی ہو، اس کی کوہرا کرتے ہوئے "افسانے کے مباحث" کے نام سے ایک کتاب شائع کی جا رہی ہے اس کتاب میں افسانہ کی تکنیک پر (58) افراد ان مضامین شامل ہیں۔ ان مضامین کو اکٹھا کرنا جوئے شیر کھونے کے مترادف تھا لیکن مومن کے اس شعر نے ہمیشہ حوصلہ دیا۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

ان مضامین کی قراہی میں بہت سے ادبا نے مدد کی، ان کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔ امید کروں گا یہ کتاب ادبی حلقوں کے لیے مفید ثابت ہوگی۔

کوئی حق پر چلے، چلے نہ چلے

ہم نے تو رستہ بنا دیا ہے

ایم۔ اے۔ فاروقی

پتھور (اردو)

یونیورسٹی آف سکرات

## افسانے کا فن

ڈاکٹر وزیر آغا

یہ بات شوپناور سے منسوب ہے کہ تمام فنون، موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی قنا کرتے ہیں۔ اس بات کی توجیح کرتے ہوئے ہیریٹ ریچ نے لکھا ہے کہ موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اپنے شعور کے طبق سے فنی حلقے کو قائم دیتا ہے ورنہ دوسرے فنکار تو ظاہر کی دنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں، مثلاً مصور رنگ اور صورت کا دستو نگر ہے اور شاعر الفاظ کا، اور معمار مجبور ہے کہ چونے، گارے کے رنگ میں اپنی ذات کا اظہار کرے۔ مگر ذریعہ چاہے کوئی بھی کیوں نہ ہو، مقصد اس کا صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا منظر کو ادراک پر افشا کر ”خدایت کی سطح“ پر پہنچا دیا جائے۔ قصورے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی کہنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اجاگر کریں یا ٹائپ (TYPE) کو بدلتے کارلائیں، بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کیوں کو سامنے لائیں، قریب سے نظارہ کریں یا دور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ ”کہانی کی سطح“ پر پہنچنے کی کوشش کریں۔ بصورتِ عموماً افسانہ جواب مضمون میں جاتے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ چنانچہ میں اپنی بات کی ابتدا اس کلیے سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں چلتی نہیں ہو جاتی۔ اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کیونس درکار ہو گا اور یہ کیونس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہو گا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت میں نمود پزیر ہو سکتا ہے اور اس لیے کہانی کہنے والوں کو کیونس کے انتخاب پر خاص توجہ مبذول کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں بھی زندگی بجائے خود زمین کے کیونس ہی پر اپنے نقوش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز دوڑتی پڑتی رہتی ہیں جو کہانی کہنے والے کے لیے مواد کا مہدتی ہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری اور ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جہاں ایک بڑے کیونس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طرزِ نگہری ہوتی ہیں کہ نظروں کی ذرا زمانی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی نگہری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے ختم کر کے ان کو یوں ملائے کہ سارے خود خال ایک ترشے ہوئے واقعہ کی صورت میں مریح ہو جائیں۔ مگر اس مقام پر افسانے کی کہانی کی دوسری اہمیت کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہو گا۔ ناول یا داستان کا کیونس مسجھا ہوا ہوتا ہے اور اس میں ان گنت کردار اور واقعات کسی بنیادی واقعہ یا کردار کی تغیر میں صرف ہوتے ہیں۔ یوں کہ اس واقعہ یا کردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کیونس منور ہو جاتا ہے۔ مگر افسانہ واقعہ یا کردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اور سارے کیونس کو منور کرنے کے بجائے صرف اس گوشے کو منور کرنے کا اہتمام کرتا ہے جسے وہ توجہ کا مرکز ماننے کا طالب ہوتا ہے۔ مگر اس لڑائی کے باوجود اس بات سے



انکار ممکن نہیں کہ ناول ہو یا افسانہ کیسوس اس کے لیے بہر حال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کیوں اس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکا جب تک اس کے اندر کلبلا ہٹ پیدا نہ ہو۔

کائنات کی اصل کہانی بھی اس وقت شروع ہوئی تھی جب بارغ بہشت کے کیسوس پر انسان کی کلبلا ہٹ کا آغاز تھا۔

اس پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں انسان کا گزر تک نہیں۔ یہ بات غلط نہیں ہے۔

خود اردو زبان میں (رفیق حسین نے) جانوروں کے بارے میں خوب کہانیاں لکھی ہیں وہ صرف جانوروں کے اعمال سے

حاصل ہیں۔ اسی طرح میرزا الدوب نے "بل باتواں" اور "دو دنیا تیرگی" ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو انسان کے

بجائے پودے اور درختوں کو بڑے عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی مستاز سخی کی بھی ہے جس میں عیسویوں

کی داستان پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع "انسان" کے سوا اور کوئی نہیں۔ حتیٰ کہ

جب جانور، پودا یا درخت کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں نقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان

ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزر رہا ہوا نظر آتا ہے ایسی کہانی میں انسان کی دلچسپی کا اصل باعث بھی یہ ہے کہ

وہ اسے آئینہ دکھا کر اس کی Animistic urge کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ انسان نے اپنی حیات کا

ایک نہایت طویل دور اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے ماحول (کیسوس) سے اس طور ہم آہنگ ہو کر گزارا ہے کہ اس

کے اور حیوان کے باہر جان شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہو سکی اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ جب اس کے ہاں

افراد ہٹ پیدا ہوئی اور نرگسیت کا میلان لڑا تو اس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ

ساتھ ساتھ اور دیکھنا تو سچی کے دور میں انسان کی تنہائی روز بروز شدید ہو رہی ہے کہ اسے وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت

کرنے کی بجائے محض اس کا تماشا بن کر دکھنا پڑ رہا ہے۔ اسے اپنے ملحقہ پن کی رہا میں شرکت (Participation) کا

عمل نامال خاصا تو ہے (لن کی رعایتی اور اثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے) چنانچہ جب انسان نے

درخت، حیوان یا درختے انسانی اوصاف سے متصف ہو کر سامنے آتے ہیں تو انسان ایک بنیادی طلب کو پورا کر کے

تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ انسان کا بنیادی موضوع اور خود انسان کے سوا اور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کیسوس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جامداد اور بے جان  
اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل خود انسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے حاصل ہوتی ہے اور جب  
انسان سے ہٹ کر دوسری اشیاء کو موضوع بناتی ہے تو بھی دراصل ان میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی  
ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے انسان کا کس طرح اس ماحول یا اس کے محور یعنی انسان کو انسان کی بحث

میں شامل کرتا ہے یا اسے انسان میں کس زاویے، ترتیب یا ترجیح کے ساتھ شامل کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں کوئی

کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا اور یہاں تک بات بھی ہے۔ درحقیقت انسان کا سارا وجود اور زندگی خاک میں مل جائے۔ اصل

بات یہ ہے کہ انسان کا اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کیسوس کا مطالعہ کرتا ہے، نیز اپنی انفرادی طبع کے

مطابق ہی اس پر قریب یا دور سے نظر آتا ہے اور اس کے نہایت دلچسپ نتائج بھی مرتب ہوتے ہیں، مثلاً وہ انسان

کا درجہ فطرتاً ایک بین اور آہستہ ہیں، زمین پر اتر کر ایک بالکل ہوا رخ سے کیسوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ

کہنا چاہیے کہ وہ کیوس کی ارضی سطح پر چلنے کے دوران میں کرداروں کو اپنے بدن سے گمراہ ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نہ صرف ماسارما حول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آ جاتا ہے بلکہ اس میں خدائی نمونوں (Types) کے بجائے "کردار" ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت قاری کی روش وجود میں آ جاتی ہے۔ یہ روش بعض اوقات بے رحمی کی حد تک سپاٹ بھی ہو سکتی ہے جیسے آخر اور بنوی کے افسانوں میں اور دلچسپ اور لذت بخش بھی جیسے منو، بیدی، بلونت سنگھ اور وطن مذہب کی کہانیوں میں۔ اسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کیا اعتبار سے یہ خیال انگیز یا صبر آزا بھی ہو سکتی ہے جیسے پریم چند کی کہانیوں میں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ اس میں باصرہ اور لاسکا حاضر خاموش ہوتا ہے اور جب کردار یا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اسے پوری طرح دیکھ سکتا ہے بلکہ محض ہاتھ بڑھا کر اسے لمس بھی کر سکتا ہے۔

لیکن بعض مواقع ماحول کو اس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ لیں کہ وہ اس کی افلی می نہیں ہوتیں، لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی الٹا وسیع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنے ربط قائم کرنے کے لیے اسی قدر دوری یا قریب کو بروئے کار لائے جو اس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ انسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کیوس پر نظر ڈالتے ہیں فطرتاً تجسس، سفر پسند اور مہم جو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا یہ قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی ٹھک دہانی یا ایک داخلی بے قراری کے زیر اثر ماحول پر اپنی سی نظر ڈال کر اور اس کے صرف چند ایک نمایاں پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی گھڑکی یا ہوٹل کی بالکنی سے یا یوں کہہ لیجیے کہ ریل یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے مناظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تجزیاتی مطالعہ کا رجحان کم اور اجتماعی عاک کہ کامیلان زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ سمجھے کی بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اور فرد کے بجائے انہما کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں سمجھے فرد یا گلی کی لگی ہو جاتی ہے۔ یہ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری اجزاء ہیں اور اپنی جگہ قائم رہتی ہیں۔ مگر افسانہ نگار ایک خاص میلان کے تحت انھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "دلہلا لنگ لہی سڑک" اس کی ایک مثال ہے کہ اس میں بنیادی کردار سڑک ہے۔ باقی کردار اور واقعات کا متعین اس سڑک کے کردار کو واضح کرتا ہے اور بس۔ اسی طرح "دعویٰ کے موڑ پر" کا مرکزی کردار "ساج" ہے۔ انسانہ ایک سفر کی صورت میں ابھرتا ہے اور اس کے کردار اور واقعات بکھرے ہوئے اور ڈھیلے ڈھالے دکھائی دیتے ہیں تا آکہ جب وہ آخر میں کونہیں کی قبیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ ساج تو اچھے بیلوں کی مدد سے چلا ہوا ایک رہٹ ہے تو قاری کوئی الغور محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ثانوی کرداروں اور معمولی واقعات کو ساج کے وسیع تر کردار کی قیر میں صرف ہوتے ہوئے دیکھ لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے۔ گورام لعل کے ہاں زمانی اعزاز میں تجزیاتی مطالعے کا رجحان کم تو ہوتا ہے لیکن فہم نہیں ہوتا۔ کردار اور واقعات ثانوی حیثیت تو اختیار کرتے ہیں لیکن مدغم نہیں پڑتے۔ مقرر کی کردار اپنے کھیلے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن انھیں پیچھے سے میں وقت محسوس نہیں ہوتی بلکہ طمانی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی ابھرتا ہے جیسے ساج سڑک یا شہر کا کردار جس پر قاری کی ساری توجہ مرکوز ہو جاتی ہے۔ کہانی ایک حد تک حقیقی ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اور موضوع کی تہذیبی اگر طوطا ہے تو

پھر کہانی کا اثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رجحان ان کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کا رگم اور حقیقت پسند زیادہ ہیں۔ ایسے لوگ بڑے عجیبہ شہری ہوتے ہیں اور ان کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے ماحتالیوں اور ناہمواریوں کو طشت ازہام کرنے کا رجحان موجود رہتا ہے۔ بعض تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اصلاح کا ایک ہا قاعدہ بیچ سالہ منصوبہ ترتیب دینے لگتے ہیں مگر ان کا ذکر اس لیے مناسب نہیں کہ وہ ادب کی مملکت کو الوداع کہہ کر اخلاقیات کی دنیا میں چلے جاتے ہیں، اور ادب ان کے بلند "آدرش" سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ لیکن ان سے وہ انسانہ نگار ہیں جو اپنی انطباع کے مطابق ماحول کے عیب کی نشاندہی کرتے ہیں۔ چنانچہ پریم چند مذہب سماجی رسوم کو بے نقاب کرتا ہے اور منخواہر شخص مذہب طوائف کے ماحول کو۔ ان کے بعد ان انسان نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے حلق ہوئے کے باوجود ہمیشہ کسی نیلے کی تلاش میں رہتے ہیں، جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظراں لیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے فن میں دائرہ عمل کی وسعت سے افسانے کا حراج ہی بدل جاتا ہے۔ اس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اوپر دی جا چکی ہے مگر افسانہ نگار کے بھی دو طریق مستعمل نہیں، ان کے علاوہ وہ اور انداز بھی ہیں جو افسانہ نگار نے اپنے دور میں اپنے سارے نگار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے ذراپے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض نکلے جسموں کے ساتھ نہیں بلکہ ان جسموں سے چٹنی ہوئی ٹہنی پر چھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار سے براہ راست خطاب ہونے والا افسانہ نگار اول تو کردار سے اپنی نظر میں بتا ہی نہیں پاتا اور اگر لکھ کر کے لیے بتا بھی لے تو اسے وہ دم ہی پر چھائیں شادی نظر آتی ہے جو سورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چٹنی ہوتی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنے اور ماحول کے درمیان قائلہ کم کر کے کہ وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر ان کا گ نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں کیا تھا "جب لوگ میری تصویروں کی اشیاء کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں، کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیاء اپنی خرابا تک کیفیات سے دست کش نہ ہوں۔" تو دراصل کردار میں پر چھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کر کے نہ صرف بہ دم حقیقت نگار کے سپاٹ پنا سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے قلبی گوشوں کو روشنی میں لا کر قاری کو زندگی کی تہداری کا احساس بھی دلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اس کی پر چھائیں haunt کرنے لگی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پر چھائیں کون ہے؟ اس کا کردار سے کیا رشتہ ہے اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار بھی پر چھائیں ہو؟ اور پھر عام روش سے ہٹ کر خوابوں سے ملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل پہچان کا واحد ذریعہ وہ نقل ہے جسے انسانی فلسفہ نے ہمیشہ نظر فقیر دیکھا ہے۔ یوں بھی فلسفہ شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن خواب کے وسیلے سے اور اس لیے جو فن پارہ اپنے طریق کار کو کج کر قلمی کے آلات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے، وہ اسی نسبت سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعہ کی روشنی اور قلبی دنیا کو ایک خواب ناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا۔ مگر اس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعہ سے بے نیاز



نہ ہونے دے۔ مطلب یہ کہ اس نے پرچمائیں کو نظری گرفت میں لیا لیکن صرف اس پرچمائیں کو جو کردار سے  
 منسلک تھی۔ بصورت دیگر وہ بے جسم ہیولوں میں گھر کر رہا جاتا (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ یورپ کے نسانے کی  
 اس نئی جہت کا بچہ پا اکر ہوتا رہتا ہے اور اسے مسوری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک نام  
 بات ہے لیکن یہ سوال کہ جدید اردو نسانے میں "پرچمائیں" کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بعد کی بچ  
 دار جہتوں میں لے جائے گا۔ اس لیے اس سے اجتناب ضروری ہے۔ مگر ایک بات واضح ہے کہ یہ پرچمائیں  
 عیسویں صدی کی پیدوار ہے اور افسانہ ہی نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے۔ بالخصوص اردو کی جدید غزل  
 میں اس نے دوسری ہستی (The other) کے روپ میں ظاہر ہونے کی بڑی کوشش کی ہے اور جدید اردو  
 نسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔ صورت اس کی یوں ہے کہ یکا یک نسانے کا کردار اپنے بدن کے  
 جملہ خدوخال کو برقرار رکھتے ہوئے اندر سے خالی ہو گیا ہے اور کوئی شے یا مدح اس جسم میں حلول کر گئی ہے اور کردار  
 ایک نئی ہستی کے روپ میں دکھائی دینے لگا ہے اور اس underworld کا ہسی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر  
 شخص کے اندر موجود ہے، لیکن جسے سماجی اقصا نے باہر آنے کی اجازت نہیں دی۔ ہمزاد پرچمائیں کی ہے  
 آمدنی دہائی (Dimension) ہے جس نے اردو نسانے کو ایک نئی رفعت سے آشنا کر دیا ہے۔ واضح رہے  
 کہ میں یہاں "پرچمائیں" کا محض نفسیات کے shadow کے مفہوم میں ذکر نہیں کر رہا۔ بے شک افسانہ کی  
 نغمہ shadow کا دریا کوئی میب کی بات نہیں کیونکہ اس سے کردار کے بعض گہرے اور تہدار پہلوؤں تک  
 رسائی پانے میں مدد ملتی ہے، لیکن پرچمائیں سے مراد وہ شخصیت بھی لیتا ہوں جو نظری ارتقا کے تحت ہر بار قدم کی  
 ماکہ سے برآمد ہوتی ہے اور نئے دور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید نسانے میں پرچمائیں کا یہ تصور  
 اس نئی شخصیت کی دریافت کا تصور بھی ہے جو نئے زمانے سے تہرہ آ کر سامنے کی خود میں سکت رہ گئی ہے۔

وہاں یہ سوال کہ جدید نسانہ نگار نے اس پرچمائیں کو دریافت کرنے کے لیے کیا خاص طریق اختیار کیا  
 ہے تو اس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اور جہت کے مطابق ہی اس دریافت میں  
 حصہ لیتا ہے۔ چنانچہ بعض تو Stream of consciousness کو برزے کا ریلے کی کوشش کرتے ہیں

(یہ طریق نفسیات کے آراء کا خیال سے متاثر ہے۔ مددرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے ذہن کے تجزیے  
 سے نہیں بلکہ اس کے اعمال سے اس دوسری ہستی کو "دریافت" کرتا ہے۔ تیسرا یہ کہ وہ نسانے کی ابتداء ہی اس ہستی  
 کو ہر کوئی نگاہ کر رہا ہے۔ ہر چند اس ہستی کے ساتھ اس کا گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن لگتا ہے جیسے  
 جو پہلے سایہ نقاب بدہ کردار ہے اور جو کردار نقاب مہل سائے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ پہلے چالیس سالوں  
 میں افسانے کا یہ درخان خاصا تو انا ہوا ہے اور اس کے تحت اردو میں بعض عمدہ کہانوں کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام  
 امین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، محسن نمنان، بلراج پیرا اور بعض دوسرے کئی والوں کی متعدد  
 کہانوں میں اس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اور بلراج کوئل کا افسانہ "کتوں" اس  
 خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا درخان کا ایک قارو بلاک ہوتا ہے جو بعض اوقات اپنے جوش میں آگے بڑھ جاتا ہے

کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ قارئین بلاک جدید اردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے ٹیٹا پائادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگار کے کل کو توجہ کرنا افسانہ نگار کی دوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانہ نگار میں گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں۔ لیکن پھر افسانہ نگار رادم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے تاکہ وہ اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سامنے سے اس کا کردار چمن چمن گیا ہے۔ جب تک کردار اور اس کی پرچنائیں کی صورت قائم رہے، ان دونوں کے ربط و باہم کا تجربہ نئے نئے انکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے لیکن اگر کردار سے اس کا سایہ یا سامنے سے اس کا کردار چمن چمن جائے تو ایک انتہائی صورت وجود میں آ جاتی ہے۔ چنانچہ جب افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو توجہ کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خدو خاں ہی گنڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے۔ جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر Reference کے طور پر باقی نہ رہے یا جب اشیاء ایک دوسری سے تیز ہی نہ ہو سکیں تو بے رحم لینے ہیں اور انتشار (Anarchy) کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اردو افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے اور بعض طوائف جدیدیت کے نام پر اسے exploit بھی کر رہی ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رجحان کو exploit کیا گیا تھا

## تخلیقی افسانہ کا فن

محمود ہاشمی

انانیت تخلیق کے دائرے میں یا تو کسی شفاف چشم کی کائی بن کر چشمے کے پانی کو رنگ اور انفرادیت عطا کرتی ہے، یا پھر تخلیق کے کسی نینک کا رنگ بن کر پانی اور نینک دونوں کو نقصان پہنچاتی ہے، گویا انانیت اپنی ذات سے منفرد نہیں صرف تخلیقی احساس کی شخصیت کا اپنا نیکر انانیت کا عمل تبدیل کر دیتا ہے۔

میں انانیت کی تعلیم پیش کرنے کے بعد راز آپ کی انا کو نہیں پہچانا چاہتا ہوں، آپ اپنے شخص احساس کے مطابق اس سے اثر لیجیے یا نہ لیجیے، مجھے کہنے دیجیے کہ ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب، یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مقصودی، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ خواہ گمبھوں کے ساتھ گمن کی طرح ادب کے پکر میں پڑا ہوا ہے۔

افسانہ کہانی، قصہ عام ذہن کی فطری پیداوار ہے۔ ہر شخص خواہ وہ پڑھا لکھا ہو یا بالکل جاہل، دن بھر میں دو چار دس پانچ افسانے ضرور تراشتا ہے، انہیں بیان کراتا ہے اور اس کا اظہار بھی اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔

ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، استعارہ، سبیل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔ کسی سبیل Symbol یا امیج (IMAGE) کو پرکھتے وقت ہمیں یہ اندازہ کرنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ امیج کس قدر سیال ہے اور اس کا تاثر کس حد تک جاری و ساری ہے، یا یہ سبیل کس حد تک اپنے وسیع معنی کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

شاعری میں تخلیقی عناصر کی یہ خوبیاں نو پیدا ہو سکتی ہیں لیکن نثر اور شاعری کا فرق نثر میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہوتے دیتا۔ اس لیے کہ اب شاعری میں بحر، ارکان، اور ان کی بحث تو ختم ہو چکی ہے، صرف ان عناصر سے ہی شاعری اور نثر کا فرق واضح ہوتا ہے۔ اگر نثر میں یہ خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں (اور کسی نثر نگار کے ذریعہ) تو ایسی نثر شاعری اور نثر کے درمیان ایک عجیب سی غیر فطری شے بن کر رہ جاتی ہے اور اگر یہ خوبیاں پیدا نہ ہوں تو پھر ہم افسانے کو تخلیقی ادب کی حدود میں کیسے رکھ سکتے ہیں۔ یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کو نقد میں نہیں۔ یہ بے حس کیوں ہے؟

افسانے کے معاملے میں، میں نیک نظری کا فکار نہیں ہوں۔ لیکن افسانہ اور تخلیقی ادب کے درمیان ایک بعد ضرور محسوس ہوتا ہے، اسی لیے ناقدین نے بھی افسانے پر بالکل تو جہ نہیں دی یا پھر ایک آدمہ مضمون پر اکتفا کیا ہے۔ اس مسئلہ پر نہ صرف ہم، بلکہ ہمارے پیش رو بھی کچھ الجھے رہے ہیں اور کبھی مکمل کر اس اختلاف پر بات نہیں کی۔ تنقید زیادہ تر تو شاعری پر لکھی گئی یا نظریات پر، لیکن افسانے کی تنقید کا کوئی واضح رجحان کہیں نظر نہیں

آتا، اردو تنقید میں وقار عظیم نے یہ کوشش کی بھی تھی تو وہ بے چارے پروڈیوسر بن گئے اور کورس کی کتابیں مرتب کرنے میں مصروف رہنے لگے۔ ہائی نقادوں میں کبھی بچوں صاحب نے کبھی پروڈیوسر آل احمد سرور نے اور کچھ جم کر احتتام حسین نے انہوں نے کے متعلق لکھا جا رہا ہے لیکن بات ایک آدمہ مضمون میں ہی کھل کر دی۔ سنئے ناقدین میں انتظار حسین نے اپنی افسانہ نگاری کی لاج رکھنے کے لیے انسانے پر ایک اچھا مضمون لکھا تو ان سے کچھ امیدیں وابستہ ہوئیں، لیکن ادب لطیف کی ادارت نے انھیں ادبی سیاست میں الجھا کر رکھ دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے وہ ایک جائزہ قسطنطینی ادب لطیف کے بھی لکھے لیکن یہ وہ زمانہ تھا جب ان کی تنقید آل انڈیا ریڈیو پر ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھی۔ ریڈیو والوں کی مروجیت کم ہوئی تو ڈاکٹر محمد حسن بھی خاموشی سے تحقیقی اور تالیفی کاموں کی طرف متوجہ ہو گئے۔

ناقدین کی انسانے سے عدم توجہی کا قصہ صرف اردو کا نہیں ہے بلکہ انگریزی ادب کے ناقدین میں بھی انسانے سے اس قدر تو نہیں لیکن مجموعی طور پر بے توجہی کی شکایت ہے۔ البتہ فرانس میں انسانے کے ساتھ خاصا انصاف کا سلوک کیا جاتا ہے۔ یوں بھی انسانے کا ارتقاء بڑی حد تک فرانس کا سر ہونا محض ہے Du BELLAY اور Plerade نے ۱۹۴۹ء میں جو ادبی مینی فیسٹو..... فرامیسی عوام کے سامنے پیش کیا تھا وہ آج تک اس مینی فیسٹو کے پایندہ ہیں اور شاعری، انصاف، مصوری اور موسیقی سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی میں صرف FORD MADDOX FORD ہی ایک ایسی شخصیت ہے جس نے نثر اور انسانے پر توجہ دی۔ فورڈ نے The English Review کی ادارت کے پندرہ مہینوں میں (۱۹۰۸-۱۹ء) نثر اور انسانے کی حمایت اور شاعری کے خلاف مسلسل لکھا لیکن فورڈ نے خود شاعری بھی کی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بیچوف کے انسانوں کی تعریف کی تو ہنسن کے ڈراموں کے ساتھ چپکا لیا۔ اور بیچوف کی نثر میں ڈرامائی عناصر کا ذکر بھی کر دیا۔ چنانچہ بات انسانے کی بجائے شاعری اور ڈرامہ یا ڈرامائی تخیل اور ڈرامائی عناصر کی جانب مائل تھی۔ ایلیٹ کا بیان ہے کہ افسانہ، شاعری کی نسبت ڈرامہ کے عناصر سے زیادہ قریب ہے۔ انسانے یا نثر اور ڈرامہ عمل، ACTION کا اظہار ہے اور شاعری عمل سے عارضی بے خلقی کی تخلیق ہے۔ اسی لیے شاعری Symbolic communication ہے، اور انسانے یا نثر Dramatic Communication لیکن نئے انسانہ نگار تو ”علامتی اظہار“ کے دعویدار ہیں۔ ایلیٹ نے ان کے دعوئی پر کوئی غور نہیں کیا اور یہاں بھی مسئلہ نشہ ہی رہا۔

مغرب میں تو انسانہ نگاروں نے ناقدین کے رویے سے مجبور ہو کر خود تنقید پر توجہ دینی شروع کیا۔ چنانچہ لارنس، ہنری جیمز، ای۔ ایم۔ فارمر، ایڈون مور، جیمز جیکس، ورجینیا ولف، ہنری ہاک کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں لیکن ہمارے انسانہ نگاروں میں یہ مرض پیدا ہی نہ ہوا۔ میرا خیال ہے کہ PERCY LUBBOCK کی کتاب The craft of fiction انسانوی تنقید کی بہت اچھی کتاب ہے لیکن ✓ میرے ذہن میں انسانے کی غیر فنی حیثیت پر جو دلائل موجود ہیں انھیں یہاں بھی تقویت ملتی ہے۔ اول تو کتاب

کے نام میں CRAFT کا لفظ مجھے کھٹکا ہے اور یہ آرٹ کی خاصی لگی کرتا ہے۔ پھر پرسی لہاک نے افسانے کے پرکھنے کی جو کلیدی کوئی بنا کی ہے وہ Point Of View ہے اور جدید افسانے میں اس کی لگی کی جاتی ہے۔ غرض یہ کہ وہاں بھی افسانوی تنقید کا نقد ان ہے۔

نئے ادب میں Symbolism کی اہمیت کے ہم بہت معترف ہیں اور بعض مضمون نگاروں نے ہمارے بعض جدید افسانہ نگاروں کی رحمت، اشارت یا "علامتی اظہار" پر بحث بھی شروع کی ہے، لیکن سہلسلوں کی دایہ سون لینگ کا بیان کچھ اس طرح ہے:

"میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا معنی بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجربہ اور معنی نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن حراجا فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے حلق سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے حلق میں رہتا ہے لیکن خالصتاً ادب نہیں ہے۔"

یہاں آپ کے غم میں میں بھی شامل ہوں، اس لیے کہ اپنے زمانے کی سب سے اہم ادبی تحریک بھی افسانوی ادب کی لگی کر رہی ہے ایسی تحریک جس سے وابستہ ہو کر ہم نئے افسانہ کی حدود مقرر کرتے ہیں۔ اگر ہم اس مسئلہ پر غور کرنے کی کوشش کریں کہ افسانہ فن کب بنتا ہے، اور کہاں اور کس طرح یہ ادب کے دائرے سے خارج ہو جاتا ہے تو شاید "افسانہ نگاری" کے فیر لٹی اور غیر حقیقی ہونے کا انجام ختم ہو جائے۔ آئیے اسی روشنی میں کچھ مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔

پہلے ہم چھاردہ افسانے کا ایک ابتدائی اور بنیادی آئینہ سجے جاتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں سوائے نئی اور بے تکلف زبان کے (جس کا رواج پریم چند نے نہیں بلکہ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعہ شروع کیا) ہمیں اور کچھ نہیں ملتا۔ اس لیے کہ پریم چند کی افسانہ گوئی قدیم داستانوں کی طرح خیر و شر کی مقصدیت کی حامل تھی۔ ان کا ہیرو یہ ادبی اور تخلیقی نظریے کے مطابق غیر تخلیقی اور غیر فنی ہے۔ ادب صرف اظہار اور اظہار کی تکمیل کا نام ہے لیکن اس اظہار پر کسی خارجی مرکز کا عنوان چسپاں کر دیا جائے تو پھر یہ ادب نہیں رہتا۔ پریم چند اور ان کے بعد اعظم کرپوری، سدرشن اور ملی عباس جیسی کے یہاں فن کا یہی رویہ ہمیں ملتا ہے۔

"اٹارے" کے افسانوں میں پہلی بار افسانہ کے کچھ فنی Cliches نظر آتے ہیں اور فن کی خوبصورتی کی ابتدائی کرنیں ان cliches کے درمیان ہی کہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔

اٹارے کے بعد کرشن چندر اور بیدی کے یہاں کبھی کبھی افسانہ ادبی دائرے میں نمودار ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے جمالیاتی اسٹائل میں اپنے بعض نثریے محبوب چھپائے، لیکن جمالیاتی اسٹائل کا دور تو ختم ہو چکا ہے۔ اب وہ بھرم بھی ہاتی نہیں رہا، اس لیے کرشن چندر اب خالصتاً غیر ادبی فن کے مظہر بن چکے ہیں۔ بیدی کے یہاں فن کی

جزئیات تو تھیں، جو "لاجنتی" میں ڈال لیاں ہوں تھیں لیکن انھوں نے جزئیات کو Sublimate کرنا نہیں سیکھا۔ اس لیے وہ بھی ٹکڑے ہوئے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو۔" میں پہلی بار پیری کی فنی جزئیات زیادہ مستحکم نظر آتی ہیں۔ لیکن اس افسانے میں ابتداء سے جو مخصوص Image ابھارا گیا تھا وہ اخیر تک برقرار نہیں رہ پایا۔ اس لیے یہ انسانہ بھی فنی اور عام آدمی کے اظہار کے درمیان کی چیز بن کر رہ گیا۔

لوگ کہتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں میں پہلی بار عورت اپنی تمام تر مشریت کے ساتھ Exist کرتی ہے اور اردو نثر پرچہ میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کو ہم نے عصمت کے افسانوں سے ہی پہچانا ہے لیکن مجھے تو عصمت کے افسانوں میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کہیں نظر نہیں آتی، البتہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی خوشگی میں کوئی تربیت یافتہ نگارہ عورت کا کردار ادا کر رہا ہے۔

مثنوی افسانے کے فن کے سب سے زیادہ جراثیم موجود تھے لیکن بد قسمتی سے مثنوی جہان پسندی نے اسے ڈرامے سے زیادہ قریب کر دیا، ڈرامہ فن کے دائرے میں آتا نہیں ہے اس لیے مثنوی افسانہ نگار کے طور پر تحلیل کرنے کی خواہش کے باوجود مجھے مثنوی کو بھی تخلیقی اور فنی افسانہ کی فہرست سے خارج کرنا پڑا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد والی افسانہ نگاروں کی یہ نسل (جس کا ایک سرا پریم چھوٹا ہے اور دوسرا منکھو ہے) حقیقت نگاری کے پکر میں اس کے سامنے انسان کا صرف وہ کردار رہا جس کا تعلق تاج و سوسائٹی اور اقتصادیات سے ہے۔ اس نسل نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ انسان کے ذہن اور اس کی خلعت سے فنی میں پیچھے ہونے کے بعد کے غیر سرئی اور زیادہ حقیقی انداز کو پہچانے۔ اس لیے اس پوری نسل کے افسانے پڑھ کر تخلیق کی نگاہ کا اثر تو کبھی پیدا نہیں ہوا، البتہ پڑھنے والوں میں یہ خواہش ضرور پیدا ہوئی کہ ان افسانہ نگاروں کے کرداروں کے لیے کسی نئی سوسائٹی کی تشکیل کر دی جائے، یا پھر ایک ایک چٹک کاٹ کر انھیں دوڑے دیا جائے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کیما فن اور تخلیق کے نل کو یکسر ختم کر دینے کا نام ہے؟ اگر احمد محمد قاسمی کے افسانے اس نسل میں شامل نہ ہوتے تو شاید ہمیں اس عہد کی تاریخ سے اس پوری نسل کا ذکر خارج کرنا پڑتا۔ تھا احمد محمد قاسمی نے اس نسل کی آبرورہائی، لیکن روائی اور قاریوں کا کہانی کے درمیان، اس لیے ابھی ان کو افسانہ نگاری کرنے دیتے ہیں اور ہائی حالات کا جائزہ لیجیے۔

بالکل نئے افسانہ نگاروں اور مندرجہ بالا نسل کے بین بین ایک اور نسل بھی ہے، جس کا ذکر کرنا اس لیے زیادہ ضروری نہیں کہ اس جی نسل میں نئے افسانے یا تخلیق افسانے کی لہریں کبھی کبھی بلند ہوئی رہیں لیکن ان لہروں کے جلو میں کوئی طوفان نہ تھا۔

آئیے اب سابق نسل کے اس اجمالی تجزیے کے بعد ہماری جیس کے ایک کلیدی جملے سے فنی اور غیر فنی افسانے کی حدود مقرر کریں۔ ہماری جیس نے افسانے کو Direct Impression Of Life کہا ہے لیکن ہمارا اردو افسانہ ان بڑے افسانہ نگاروں کی فصل میں، بعض Direct Representation تو رہا، لیکن Impression نہیں بن سکا۔ Representation تو اسٹیج کا عمل ہے جس کا اصل تخلیق سے کوئی تعلق نہیں، اسی لیے اردو افسانے کی اس بڑی نسل کو جو اب بھی کہیں سانس لے رہی ہے، ہم غیر فنی یا غیر تخلیقی افسانہ



کاروں کی فنی کا نام دے سکتے ہیں۔

اس تجزیے کے بعد، میں فنی اور تخلیقی انسان کی پہلی شعاعوں کا پانچواں چاہتا ہوں لیکن اس سے پہلے ایک شخصیت کا ذکر ضروری ہے۔ جو بہت دیر سے نظر آ رہی ہے اور غالباً صدیوں تک نظر آتی رہے گی۔ قرۃ العین حیدر کا نام کتابتِ ساحت کے لیے ہمارا ہو، لیکن یہ نام اردو افسانے کی دنیا میں اپنی شقاقت کے باوجود ہمیشہ ذہن کے گرد ایک ہالے کی طرح مسلط رہے گا اور اسی نام کے کنارے پر ایک اور نام بھی ٹھٹھاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اسکی ٹھٹھاہٹ جو کسی جگہ کی نہیں، بلکہ کسی ایسے ہیرے کی ہے جو اپنی تراش خراش کے بعد اپنے طلوع کا منظر ہو۔ یہ ممتاز شیریں ہیں۔ سیکہ بہار والی شیریں۔ قرۃ العین حیدر کے جہاں افسانہ پہلی بار تخلیقی کرب اور تخلیقی احساس کے تمام دہر پردوں سے نمودار ہو کر خالص Symbolic Communication بننا ہے وہ سیکہ طہار ہے۔

✓ قرۃ العین حیدر کے افسانے تخلیقی انسان کے سب سے زیادہ معکم اور نمایاں اُفتی ہیں۔ اردو افسانے میں مکمل طور پر Urbanization کا کام قرۃ العین حیدر ہی نے کیا ہے ان کے کرداروں میں ہماری نئی شہری زندگی اور شہری سوسائٹی کی ایک خاص ذہنی سطح نمایاں ہوتی ہے۔ "شخصے کے گھر" کے تمام افسانے انسان اور خصوصاً جدید انسان کی ان حقیقتوں کے ترجمان ہیں، جن کا اظہار الفاظ کے دائرے میں ممکن نہیں ہوتا اور جن کے لیے تخلیق کی اعلیٰ صلاحیت درکار ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے ہی سب سے زیادہ بہتر تخلیقی انسان سب سے پہلے لکھے ہیں۔

✓ اُن کا اسلوب درجینا و لای سے ملتا جلتا ہے لیکن ان کی فنی ہجرت اور فنی مداخلت ہماری جیسے کہ فن سے ملتی جلتی ہے۔ The Portrait of a Lady کے کردار، اڑائل، گلبرٹ، اوسمنڈ وغیرہ کی طرح قرۃ العین نے ہمیں رخشندہ، میرا، ساجدہ، خوشنٹ سنگھ اور فاروق جیسے تخلیقی کردار دیے ہیں۔ ابھی دو تین برس پہلے قرۃ العین حیدر نے "پتہ بخو کی آواز" لکھ کر اپنے فن کا ایک اور نیا سنگ میل قائم کیا تھا۔ پتہ بخو کی آواز کے بعد "سیا ہرن" جیسا ناول بھی ہمیں قرۃ العین حیدر نے ہی دیا ہے۔ "پتہ بخو کی آواز" میں قرۃ العین حیدر کی ہیر و دن پہلی بار اپنے اعلیٰ کل ڈاک سے کل کر عورت کے پورے تہذیبی، جنسی اور احساسی روپ میں سامنے آتی ہے اور یہ کہانی قرۃ العین حیدر پر حاکم ہونے والے اُن الزامات کو بھی رد کر دیتی ہے، جن میں قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی بہتات اور ان سے نا انصافی کا تذکرہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن اردو افسانے کی ایک انفرادی اور واحد مثال ہے۔ ان کا فن انسان کی غیر مرئی قوتوں کا اظہار ہے۔ ان کے کردار اور الفاظ بے جان نہیں ہیں اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار ایک خاص اعلیٰ کل سطح سے شروع ہو کر تخلیقی فن کے دائرے میں پھیل پاتے ہیں۔ الفاظ کے شہ پروں پر صرف فلسفے اور آئیڈیل کا بوجھ ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ اظہار ہوتا ہے جسے تاثر کہتے ہیں۔ اور جس کے حقیقی معنی جلوں کے اصل مفہوم سے کہیں الگ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے مفہوم کی تکمیل کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں علامتی انداز کی ابتدا کی۔ اپنے افسانے کے متعلق انھوں نے خود

لکھا ہے:

"سیکھ بہار میں نے ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھا تھا۔ مجھ پر دالتا

اس وقت ایک جنون سا سوار تھا، اور میں ایک وجدانی کیفیت سے مرشار تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے محرک اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا۔ گو موسیقی کے علم کا میں کوئی جھوٹا دعویٰ نہیں کرتی۔"

"میں نے سیکھ لہا میں کی طرح کے تجربے کیے ہیں۔ اب یہ نہیں معلوم کہ یہ افسانہ کہاں تک تجربے کی حد سے آگے بڑھ کر تخلیق ہوا۔"

ممتاز شیریں نے دیر، لائی اور اساطیری حکایتوں کوئی اور زعمہ ملائیں بنا کر پیش کیا دیکھ ماگ نور سیکھ لہا جیسے تخلیقی انسانوں سے انھوں نے ہمیں انسانیت کے تخلیقی پہلو پر سوچنے کی خاموش دعوت دی ہے۔ ان دو افسانہ نگاروں نے کم از کم ہمیں یہ روشنی تو عطا کی کہ افسانہ تجربے کی حد سے گذر کر کب تخلیق ہوتا ہے اور اس روشنی کوئی نسل کے جن افسانہ نگاروں نے بچا دیا، ان میں انتظار حسین کا نام سب سے پہلے یاد آنا چاہیے۔ انتظار حسین نے افسانے کی غیر تخلیقی حالت کو بھی محسوس کیا اور اپنی راہ بھی خود تلاش کرنے کی جستجو کی ہے۔ انھیں عالم دیگر افسانہ نگاروں کی نسبت اس حقیقت کا زیادہ احساس ہے کہ اردو افسانہ ابھی تخلیق اور فن کے دائرے میں نہیں آیا ہے۔ یہ جرقہ الحسن حیدر اور ممتاز شیریں کی انفرادی اجنبیت ہے، اسی میں تو اصل تخلیقی انسانیت کے جوہر موجود ہیں۔ چنانچہ "تکڑی" کے افسانے انتظار کی مسلسل جستجو کا ثبوت ہیں۔ انتظار نے افسانے میں کئی تجربے کیے ہیں، کئی وہ اسے شاعری کی اہلی منزلوں سے قریب لانے کے لیے افسانے کو اقبال کے نظریات کا امین بناتے ہیں۔ اور کئی افسانوں میں تصوف کا رجحان پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تصوف کا کشف اور جذب حقیق کے لیے سدھ کا عرصہ بن جاتا ہے اسی لیے انھوں نے تصوف سے بھی ہٹ لی ہے۔

انتظار حسین کے افسانے میں انسان کے Spiritual Isolation کے خلاف ایک جدلی Reconstruction of Faith کے مسائل کو ملائشی انداز سے حل کرنا چاہتے ہیں۔ "ردِ سنا" ان کے تجربات کی ناکامی کا ثبوت ہے۔ لہذا قلمی اسلوب کا اختیار کرتے ہوئے اس افسانے میں وہ داستانوں سے قریب ہو گئے لیکن اس کے کرداروں کا مکمل Intellectualization ملاحظوں کے لئے سنی تخلیق کرنے کی راہ میں آڑے آگیا اس لیے اس افسانے کی ملائشی سیال نہیں بن سکی لیکن ہمیں تو یہاں اس شدت، کرب اور جدوجہد کی داد دینا مقصود ہے جس میں اُن کے آزاد ترین اور مکمل ترین تخلیقی اظہار کی تشابہ شہد ہے اور جو سوجھو افسانے کو تخلیق اور فن کے دائرے میں دیکھنا چاہتی ہے۔

انتظار حسین کے بیان کے بعد بہت سے افسانہ نگاروں کو خوش کرنے کے لیے میں کوئی ایسی طرست ناموں کی نہیں گناتا چاہتا البتہ کچھ لوگوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

انتظار حسین کے علاوہ جن لوگوں کے یہاں افسانے کو تخلیقی فن طے کرنے کا رجحان ملتا ہے ان میں فیروز احمد، مام لال، ویدو چندر، سر، رحمان مذہب، اقبال مجید، حامد سمیل وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ مام لال نے ان سب میں سب سے زیادہ افسانے لکھے ہیں۔ انھوں نے اپنی فی جزیات کے لیے وہی مراحل اختیار کیے ہیں جو فیروز

تھی انسان نگاروں سے مخصوص ہیں۔ وہی فارمولا، وہی روایت لیکن کبھی کبھی مدت کی ایک کرن ابھرتی ہے جو پوری طرح ان کے فن کو روشنی میں لانے میں ناکام ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی غیر سرکی خمیہ کو گرفت میں لانے کی آرزو نہیں ملتی اور جس Particular Image کو وہ کسی افسانے میں نمایاں کرتے ہیں وہ اختتام تک باقی نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر ان کے ایک تازہ افسانے ”ریکارڈ کپہر“ کے کچھ حقائق دیکھیے۔ انسانے کے ابتدائی حصہ میں گزار سنگھ کی وہ جس جو تہذیب، خاندان، مسائل، اور اس مشینی دور کی غیر انسانی فطرت کے نیچے دبلی رہتی ہے۔ تنہائی کا جواز پا کر بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اپنی چھٹی پرانی ادویہ ضرورت میں بھی ایک بار پھر نو جوانی، حسن کشش محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک افسانے میں ایک مخصوص ایچ ابھرتا ہے لیکن اس کے فوراً بعد افسانے میں ایک چرونی کردار ابھرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بہت سے واقعات ظہور میں آتے ہیں اور کہانی اکہ بالکل مختلف محور پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے ان کے نزدیک یہ حقائق کا منطقی رویہ ہو، لیکن میرے نزدیک حقائق صرف وہ نہیں ہیں جنہیں ہم ثابت یا رد کر سکتے ہیں، جو چیز فن اور تخلیق کے دائرے میں حقائق کے عنوان سے آتی ہے وہ ہے جو زندگی اور کائنات کے متعلق ایک نئے احساس کا اظہار ہو۔ حقیقت کوئی سادہ تصور نہیں ہے، یہ وہ چیز ہے جس کو ہم نشانات کا سرچشمہ اور سیاق تصور کرتے ہیں۔ وہ نشانات جن کا ہم کامیابی سے جواب دیتے ہیں۔ یہ کچھ ہماری تعریف ہے، لیکن لفظ حقیقت ہی کچھ ہماری اصطلاح ہے اور منطق میں تو اس کی تشریح ایک مستقل قضیہ بنی ہوئی ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا ذہن رکھنے والے افسانہ نگاروں کو ”حقیقت“ کے نئے اور زیادہ واضح مفہوم کو پہچان کر افسانے کو تخلیق کے دائرے میں لانا چاہیے۔

بالکل ہی نئے لکھنے والوں میں کچھ افسانہ نگار انتہائی شدید تخلیقی کرب کے ساتھ سامنے آئے ہیں، سریدھر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج سنگھ اور راج کا نام لیتے ہوئے مجھے مستقبل کے تخلیقی افسانے کے کچھ امکانات نظر آ رہے ہیں۔

سریدر پرکاش کا ایک افسانہ ”نئے قدموں کی چاپ“ ابھی ۱۹۶۳ء میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ اب تک جو دو چار افسانے نئے افسانہ نگاروں کے۔۔۔ SYMBOLIC COMMUNICATION کے حامل نظر آتے ہیں ان میں ”نئے قدموں کی چاپ“ بھی قابل ذکر ہے۔ اس افسانے میں سریدھر پرکاش نے دو سلسلوں کی محسوسات، ان کے تضاد و روایت کی جلی اور اکڑتی ہوئی رہتی اور بے پناہ لانے انسان کی کشش کو بڑے خوبصورت علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اتنے بڑے موضوع کو صرف ”تخلیق“ کے چند لمحات ہی اپنے آغوش میں سمیٹ سکتے ہیں۔ اگر یہ موضوع کسی حقیقت پرست افسانہ نگار کے ہاتھ لگتا تو شاید وہ اس پر مٹی پر کا پللی بنا ضخیم انسان لکھ دیتا، اور پھر بھی نہ تخلیق اور فن کے مطالبات پورے ہوتے، نہ موضوع سے انصاف ہوتا لیکن سریدھر نے اس افسانے کے مختصر سے دائرے میں اس بڑے موضوع کو تمام تر خلا قانہ صلاحیتوں سے متغیر کیا ہے۔

بلراج سنگھ اور صوفی افسانہ نگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے کے تخلیقی پہلو کا ارتقاء ان کے یہاں رکا ہوا معلوم ہوتا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کرداروں میں کوئی تحریک نہیں ہے۔ وہ انسان کے داخلی کرب کے موضوع کو گرفت میں لانا چاہتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں فن کی تخلیق کی بجائے فلسفے کی تخلیق کا رجحان

زیادہ نظر آتا ہے۔ یہ رویہ زیادہ شدت اختیار کرے تو فن کار ادب سے بالکل کٹ جاتا ہے KIERKEGAARD نے اپنی پہلی تصنیف EITHER-OR ادب کی حیثیت سے لکھی تھی۔ اس میں انیسویں صدی کی روحانیت کی ہے اور دماغی کردار بھی، لیکن کیرکی گارڈ کار جمان ادب کی تخلیق سے ہٹ کر فلسفے کی طرف درود کر گیا چنانچہ یہ تصنیف ادب نہیں بن سکی۔ بلراج سمیز اگر تخلیق کے علاوہ زیادہ توجہ دینی چاہیے۔

مندرجہ بالا مثالوں کے علاوہ تمام اردو افسانہ (جیسے کم از کم دوں یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں بالکل نہیں آتا۔ جس شخصیتوں کو میں نے تخلیقی افسانے کا خالق بیان کیا ہے، معمولی طور پر اردو افسانے کا مزاج نہیں بن سکی ہیں۔ اسی لیے میں باستثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور تخلیقی حیثیت کا نام کرتا ہوں۔

آئیے، کچھ اور نظریاتی امور پر غور کریں، شاید ہمیں سرت کی کوئی کرن میسر آ جائے۔

موسن نگر سے ہم نے کوئی ادبی معاہدہ نہیں کیا ہے اور ہم اس کے نظریے کو قبول کر لینے کے پابند بھی نہیں ہیں۔ ہمیں اس سے انکار نہیں کہ افسانے کے Origin وہی ہیں جو رمانے کے ہیں، اور رمانے کے Origin کا تعلق تخلیق کے Origin سے نہیں ہے، لیکن ہم جو سلا آر پائی ہیں، ہم نے اپنے آپ کو اجداد سے جو چیزیں ورثے میں پائی ہیں ان میں ہمارے مزاج کی چمک، ہمارا وسیع اور کشادہ جہان بینی اور مسلسل جستجو کے بعد فتوحات خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ہم صرف اس بنیاد پر کہ افسانے کے Origin ہمارے ہم نوا نہیں ہیں، افسانے کی تخلیقی زندگی کے امکانات سے کنارہ کشی اختیار نہیں کریں گے، بھی ہمارے سامنے غور و فکر اور جدوجہد کا وسیع میدان موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیق اور ادب کی دنیا میں ہم نے جس ارتقا کو جاری رکھا ہے اور جس طرح زندگی کی غیر مرئی حیدر کو گرفت میں لانے کے لیے خالق کے بعد حضرت کو اپنا یا، یا شاعری نے جس طرح تخلیقی تحریکات کا ساتھ دیا اور کبھی ہم نے اسے Imagist تحریک کی صورت میں دیکھا اور کبھی Impressionist تحریک کی صورت یا Symbolic صورت میں، اسی طرح اگر افسانے کے فن کو تخلیقی تحریک کے شعری نظریوں سے قریب لایا جائے تو افسانہ بھی شاعری کی طرح اعلیٰ تخلیقی اعتبار میں سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم افسانے کو شعری نظریات سے ہم کنار کریں۔ اب تک تو یہ ہوتا رہا ہے کہ بجائے شاعری کے ارتقا کے مطابق افسانے کی نئی نئی باتوں کے ہم نے افسانوی نثر میں شعری قصا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں افسانے کے لیے ایسی زبان، اسلوب اور انداز اختیار کرنا چاہیے جس میں الفاظ تخلیقی کیروں کے چکر کو چھوڑ کر اپنے پورے Characteristic انداز سے صلیق قریاس سے باہر نمودار ہوں اور ہمارا مقصد قصہ گوئی نہیں بلکہ محض تخلیق ہو، جس میں ایک لطیف سی فعلگی ہوتی ہے، جہاں فعل کا مل Symbol کے بعد پیدا ہوتا ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے، جب ہمارے افسانہ نگاروں میں سے کسی کو جیس جوائس کی سی ڈپ میسر آ جائے۔

ہمارے نئے افسانہ نگار جسے فن کار بننے کی بجائے اچھے ٹکڑے بنانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ان کا انداز نظر تخلیق سے زیادہ فلسفیانہ ہے، اسی لیے وہ سارے کام لیتے ہیں۔ کام کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن ہے اس کی وجہ

ہندوستان کے نوجوان کا اپنا فکری اور معاشرتی اضطراب ہو اور اسے تخلیق سے زیادہ اپنی فکر کا سلجھاؤ عزیز ہو، لیکن ہمارے مسائل کا مداوا صرف ہمارے تخلیقی ادراک میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے زمانے میں ادب اور فن کار کے لیے جس مشکلات اور مسائل کا تخلیقی ادراک ضروری ہے، ان میں نئے انسان کے فطری اور روحانی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ جدید انسان فطرت سے بہت دور جا پڑا ہے اور یہ عمل اس دن سے شروع ہوا ہے جب سے ہم نے ملا متوں پر حقائق کے نشانات کو ترجیح دینا شروع کیا ہے۔ اپنے جذباتی رد عمل کو دبا کر عملی رد عمل پر توجہ دی ہے۔ فطرت کے تقدس کو چھیننے کی ہم نے کوشش نہیں کی اس طرح حقیقت کے چہرے کو بدل ڈالا ہے۔ انسانی اقدار کی موت نے ہم سے ہمارا فنی اور تخلیقی رویہ چھین لیا، ہمارے احساسات کو تہدیل کر دیا۔ ہم نے سورج کو قوتوں کا منبع تو سمجھ لیا، لیکن اس کے اساطیر کے انساوی پہلو کو یکسر فراموش کر بیٹھے۔ ہماری زمین اب تخلیق سے عاری ہو چکی ہے۔ ہم نے اس پر عمارتیں، کارخانے بنا ڈالے ہیں۔ اس سے اب وہ تمام چیزیں اُگنی بند ہو گئی ہیں جو قدیم زمانے کے لوگ اس سے حاصل کرتے تھے۔ وہ طوفانی سمندر کی قوت سے آگاہ ہیں، نہ ہمیں ہارش کا کوئی تجربہ ہے۔ ہم نے جو مکان بنائے ہیں ان کی چھتوں کے نیچے بیٹھ کر ہم ہارش سے محفوظ ہو جاتے ہیں اور صرف چھت کی درستی یا نادرستی کے متعلق سوچتے ہیں۔ ہارلوں کا، باہر کا دنیا کا ہمیں کوئی ادراک نہیں ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں کو جدید انسان کے کھوکھلے پن کو، غیر فطری انداز کو اور تخلیقی بے سروسامانی کو محسوس کرنا ہے۔ اور افسانوں سے حقیقی وجود کی دنیا کی تعمیر کے لیے فن اور تخلیق کی شہ رگوں پر احساس کے پتھر کی جھین کو برداشت کرنا ہے، تاکہ نیا الف ناپی تمام تر تخلیقی جہتوں کے ساتھ ان ادبی موضوعات کا حامل بنے اور ہم اسے تخلیقی عمل کہنے کے لیے تیار ہوں۔

انسان ہمیں جس قدر آساں معلوم ہوتا ہے، اس قدر آسان نہیں ہے۔ اس کا ہر جملہ ہر سطر، ایک ہی لمحے کا بیان تخلیق کو خطرناک منزلوں میں پہنچا دیتا ہے۔ ایسی منزلیں جہاں فن کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ہمیں ایک ایک جملے میں جان ڈالنی پڑتی ہے، اور ہر جملہ بھی ڈال دیتا ہے وہی انسان کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ "تالی السیری" لیجیے، جہاں اخیر کے صرف تین جملوں سے (جہاں ڈاکٹر کو تالی السیری کا بتایا ہوا بیٹا چوٹی دیتا ہے) ایک بڑے انسانے کا تخلیقی عمل اچانک Craftsmanship کے دائرے میں آ جاتا ہے۔

ہمارے اس غیر فنی اور غیر تخلیقی انسانے کی وجہ حاصل ہمارے افسانے کا نامکمل ارتقاء اور ہمارے افسانہ نگاروں کی فکر کی پستی ہے۔ ہمیں اب نئے افسانے کو ان فضاؤں سے نکال کر ادب اور فن کی تازہ دنیاؤں سے روشناس کرانا ہے، درنہ پے چارویں فن ادب کے پکر میں پڑا رہے گا اور کبھی اسے تخلیق کی عمر میسر نہ آئے گی۔

میں نے مضمون کی ابتدا میں انانیت کی ایک عجیبہ پیش کی تھی۔ مضمون کے خاتمے پر مجھے دوبارہ دوبارہ یاد آ رہی ہے۔ مجھے معلوم آپ کا تخلیقی چندار قدرتی سرچشمہ ہے، یا مادے کی چادروں کا بنا ہوا نیچک۔ مگر میں نے جو کچھ کہا ہے، وہ پورے غور و فکر اور شدید محسوسات کے ساتھ کہا ہے!

## افسانے کا فن

رام لعل

افسانے کے فن پر کچھ کہنے سے پہلے اگر میں یہ سوچے لگوں کہ اب تک میں کتنے ایسے افسانے پڑھ چکا ہوں جو کئی محضوں میں چلی ذکر رہے ہیں یا کتنے ایسے افسانے میں خود لکھ چکا ہوں، جن سے میں بڑی حد تک مطمئن ہوں تو میرے لئے شاید اس موضوع پر بولنا کچھ آسان ہو جائے گا۔

کسی دوسرے معنی کا لکھا ہوا افسانہ پڑھ کر مجھے فوراً ہی یہ احساس تو نہیں ہوتا ہے کہ اس نے اسے کیسے لکھا ہے بلکہ میرا تاثر ہمیشہ یہ ہوتا ہے کہ یہ افسانہ کتنا اچھا ہے اس قسم کے تاثر کے بعد ہی کسی وقت میں اس افسانے کی فنی خوبیوں کے ساتھ کچھ سوچنے کے لئے مجبور ہوتا ہوں۔ جب میں کتاب یا رسالے کے صفحات کو الٹ کر بھی اس کے آغاز پر دھیان دیتا ہوں تبھی سچ سچ میں کسی بڑا گراف پر نور پھر اس کے اختتام پر جیسے کوئی ہار ہار پڑھنے لگتا ہوں جس کے ایک ایک لفظ نے میرے دل و دماغ پر بہت گہرا تاثر چھوڑا ہوتا ہے۔ ساتھ ساتھ مجھے افسانے کے کسی ایک کردار کا بھی خیال آتا رہتا ہے، جسے میں نے الفاظ کی مدد سے دیکھا، بچھا یا پڑھا ہوتا ہے اُن لکھوں میں میرے لئے بطور قاری وہ الفاظ بھی اہم بن جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ الفاظ ہی ہوتے ہیں جو قاری کے جذبے کو جگا کر ایک بیکہ دے دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی فکر کو بھی متحرک کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ افسانہ قاری کے لئے مختصر، ستر، طمانیت، امدادی یا بیزاری کی ایک ایسا چرچا پکڑتی بن جاتا ہے جو انسانی نفسیات کے جنگل میں سے ہو کر نکلتی ہے۔ قاری اب جنگل سے باہر نکل آتا ہے لیکن پھر بھی اپنے اہن کی ان جملہ کیفیات میں سے کسی ایک سے دوچار ہو کر سوچنا رہتا ہے کہ انسان نگار نے کتنی محنت سے انسان پیش کیا ہے اور میرے دل میں تعریف کے یہ جذبات ایک Specialized قاری کی حیثیت سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور ایک Non Specialized قاری کی حیثیت سے بھی۔ کیونکہ بعض افسانے میری سمجھ سے باہر بھی نہ جاتے ہیں۔ جن افسانوں کو میں خود ہی لکھ کر ایک اطمینان کا محسوس کر سکتا ہوں، وہ افسانے مجھے بھی انسانی نفسیات کی دیکھیں گیں سے دوچار کر کے ایک حیرت ناک یا مسرور یا بیزار کن نتیجے کی طرف دھکیل دیتے ہیں۔ نتیجہ سے مراد محض نتیجہ ہی ہے، کوئی مل برگز نہیں۔ میں افسانوں کے ذریعے مل تلاش نہیں کیا کرتا۔ میں ہونا چاہتا تھا کہ نہیں ہے۔ کیونکہ افسانہ حیرت، ستر یا نفرت کا احساس دے کر بھی کسی بہت بڑے سوال کو حل دے سکتا ہے۔ جیسے مثلاً افسانہ سوزلی تھا۔ پیدلی کا افسانہ صرف ایک سرگرم تھا۔ اور میرے ایک نوجوان ساتھی افسانہ نگار مین را کا افسانہ زریپ تھا۔ یہ تینوں افسانے قاری کو حیرت یا بے بسی کی کیفیت میں جکھا کر دینے کے باوجود اسے ایک طمانیت بھی بخشتے ہیں۔ طمانیت ان سے سچ ہونے والے سوالوں کی ہی وجہ سے ہے۔ کسی واضح حل کے کارن ہرگز نہیں۔



کوئی بھی کامیاب افسانہ اس لئے کامیاب نہیں سمجھا جاسکتا کہ اس میں کوئی بہت ہی دلچسپ واقعہ یا انوکھا فلسفیانہ نقطہ نظر موجود ہو یا اسے بے حد مریخ زبان میں بیان کیا گیا ہو۔ اگرچہ کامیاب افسانہ نگاری کے لئے یہ نقطہ لوازمات بھی ضروری ہو سکتے ہیں، لیکن کامیابی کے لئے صرف یہی لوازمات کافی نہیں ہوتے۔ میرے نزدیک ایک کامیاب افسانے کے لئے اچھے طرز بیان کا التزام بھی یقیناً ہونا چاہئے۔ موضوع، طرز بیان اور زبان کے جملہ عناصر کا احراج ہی افسانے کی فنی تکمیل کا ضامن ہوتا ہے۔

افسانے میں موضوع کی اہمیت دراصل زندگی کے تجربے سے وابستہ ہے۔ کسی بھی ایسے تجربے سے جو قاری کو ایک نئی آگہی عطا کر سکا ہو، ابھی وہ ایک ادب پارہ کہلا سکے گا۔ یہ ضروری نہیں کہ ایسا تجربہ صرف معنف کی زندگی میں آیا ہو۔ معنف دوسروں کے تجربات کو بھی اپنے دل کی دھڑکن بنا کر ایک تخلیق کار روپ دے دیتا ہے۔ اسی لئے تخلیق کار اثر قاری پر بھی اسی ہڈت سے ہوتا ہے۔ اسے وہ جب جب پڑھے گا اثر کی اسے کبھی نہیں محسوس ہوگی۔ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تجربے کی ہم آہنگی درحقیقت اس لئے قائم ہو جاتی ہے کہ انسانی ذہن ہمیشہ سے منطق اور بحث کا خوگر رہا ہے۔ افسانہ ہمیں دوسرے لوگوں کے قریب لے جاتا ہے۔ کسی دوسرے کی دنیا میں بھاگنے کا موقع فراہم کر دیتا ہے۔ اُن کے وجود کا جائزہ لینا ہمیں اس لئے اچھا لگتا ہے کہ ہم درحقیقت اکثر اپنے ہی اندر مقید رہتے ہیں۔ الگ الگ کوفروں میں پڑے ہوئے قیدیوں کی مانند اپنے ساتھی قیدیوں میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں جن کی ہمیں صرف آواز ہی سنائی دے سکتی ہے۔ ہم چھت یا دیوار میں بنے ہوئے ایک چھوٹے سے سوراخ میں سے نظر آنے والے آسمان کو بھی بڑی حسرت سے دیکھا اور سوچا کرتے ہیں۔ یہ حسرت اور سوچنے کی لہر دراصل ہمارے اندر آزاد ہونے یا متوازن ہونے کی تڑپ کو تیز تر کیے رہتی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ”کفن“ کا موضوع ہمیں باپ اور بیٹے کی خود مرضی کے علاوہ ان کے اس اعتماد کا بھی احساس کراتا ہے جو دراصل ہمارے اپنے مہذب ساج کی بے بسی نے ان کے اندر پیدا کر رکھا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اس افسانے کی خوبی یہی ہے کہ ہم بطور قاری اپنے ہی ساج کی مہذب بے بسی میں پوری طرح ملوث ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ کرشن چندر کا افسانہ ”زندگی کے موڑ پر“ بھی انسان کی بے بسی اور ٹھن سے آزادی پالنے کی شدید خواہش کے اظہار پر قائم ہوتا ہے۔ بیدی کا ”اپنے ڈکھ مجھے دید“۔ ایک پوری ہندوستانی عورت کے سینے پر پھیلے آنچل کا احساس کراتا ہے جس کے نیچے اس کے بچوں کی منہ میں زندگی کا اسرت ٹپکانے والی گماڑ چھاتی ہیں اور وہ بچوں کے باپ کو بھی راحت پہنچانے کے لیے حد درجہ بے قرار ہیں۔ مثنوی کا افسانہ ”تھک“ ایک پیشہ ور عورت کے زخمی جذبات کو اچانک ایک خوددار عورت کے فطری وقار میں تبدیل کر کے ختم ہو جاتا ہے۔ جیمز جوائس کا افسانہ The Dead ایک حاسد مرد بحروح انا کو محض برف باری کے منظر کی وجہ سے ایک ابدی سکون کی خواہش کے ساتھ جا ملاتا ہے۔ موضوع کے سلسلے میں کئی اور بھی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ اردو میں قرقا الحسن حیدر، عصمت چغتائی، احمد عظیم قاسمی، جوگندر پال، جیلانی بانو، سریدھر پرکاش، اقبال مجید، فیاض احمد گدڑی، اقبال حسین، رتن سنگھ اور انور عظیم وغیرہ کے افسانوں کا تذکرہ کروں گا تو بات بہت لمبی ہو جائے گی لیکن میں سمجھتا ہوں ان چند مثالوں سے ہی میرا مقصد پوری طرح واضح ہو گیا ہوگا۔

افسانے کے فن میں طرز بیان کی وہی اہمیت ہے جو انسان کے جسم میں رہنے کی ہوتی ہے۔ یہ بات دنیا کے تمام بڑے بڑے افسانہ نگاروں کے شاہکار افسانوں کا مطالعہ ہم پر واضح کر دیتا ہے کسی افسانہ نگار نے اپنے کون کون سے افسانوں کو کس انداز سے لکھا۔ کہاں سے شروع کیا اور کہاں پر ختم کیا چیخوف، لارنس، جرائس، ادہنری، موپاساں کے علاوہ آندو میں متلو، کرتن، مہاس، مصمت وغیرہ کے علاوہ میرے بعض نئے ساتھیوں کے یہاں بھی ایک منفرد انداز ہے۔ ہر ایک کے یہاں کہانی لکھنے کا الگ طریقہ ہے۔ اس سلسلے میں میرا ذاتی تجربہ یہ ہے کہ ہر ایک موضوع کا اپنے خالق کہانی کار سے ایک ذاتی مطالبہ بھی رہتا ہے کہ مجھے اس انداز سے لکھو اور تو افسانہ لکھنے کے کئی انداز ہیں۔ کئی شکلیں ہیں۔ بنیادی یا خودکلامی کے انداز میں۔ پورے کا پورا افسانہ ایک مکالمہ بھی ہو سکتا ہے یا محض ایک مکالمے سے شروع ہو کر خود مصنف یا کسی کردار کے بیان پر بھی ختم ہو سکتا ہے۔ سینے بھر کے گہرے بحث کے محض اعداد و شمار بھی ایک مکمل افسانہ کہلا سکتے ہیں۔ کسی ریسٹوران کے ٹبل کے پیچھے الٹی سیدھی لکھی ہوئی چند سطروں بھی۔ کسی ایک کردار کی طرف سے جس میں کبھی کبھی مصنف بھی داخل ہو سکتا ہے اور کبھی کبھی اس سے بالکل الگ یعنی Detach ہو کر بھی۔ بلاشبہ کہانی لکھنے کے بے شمار طریقے ہیں۔ لیکن روانی اور تاثیر اس کہانی میں زیادہ ملے جاتے ہیں جس میں بیان کرنے کا طریقہ بھی موضوع کے ساتھ گہری مطابقت رکھتا ہو۔ کسی کہانی کی گرفت کی مضبوطی کا راز اس کے دل حسب موضوع کی نسبت اس کے طرز بیان میں ہی مضمر ہے۔ اس میں نئے پانڈے افسانہ نگار ہونے کا سوال قطعاً نہیں پیدا ہوتا۔ ایک فرسودہ افسانہ موضوع ایک نئے لکھنے والے کے ہاتھ میں پڑ کر زندہ جاوید بھی ہو سکتا ہے۔ اور ایک انوکھا یا عصری نوعیت کا موضوع ایک پانڈے لکھنے والے کے ہاتھ میں پڑ کر زندہ ہو کر رہ سکتا ہے۔ میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے ہزاروں کہانیاں محض چند ابتدائی سطریں ہی پڑھ کر ہاتھ سے رکھ دیں۔ کیونکہ ان میں سیری دلچسپی برقرار نہیں رہ سکتی تھی۔ اگرچہ مجھے اس بات کا بھی اعتراف ہے کہ میں نے بیداری جیسے کچھ مشکل پسند افسانہ نگاروں کے بعض انتہائی فیروں حسب افسانے بھی جو ہمارے ادب میں کافی اہم قرار دیئے گئے ہیں، شروع سے آخر تک پوری توجہ سے پڑھا ڈالے۔ ایسے اہم افسانے جن کے لئے دل حسب انداز تحریر اختیار نہیں کیا گیا تھا وہ میں بہت زیادہ نہیں ہیں۔ میں نے خود بعض افسانوں کو اس لئے کئی کئی بار لکھا کہ میں ان کے انداز بیان سے مطمئن نہیں تھا۔ بعض افسانے پوری روانی کے ساتھ ذہن سے کاغذ پر اتر آتے ہیں۔ لکھنے والا انہیں لکھنے وقت کہیں اٹکتا نہیں ہے۔ میرے نزدیک افسانے کا پہلا جملہ یا شروع کے چند جملے بہت اہم ہوتے ہیں۔ وہی جملے قاری کو بھی اپنی پکڑ میں لے لیتے ہیں جو خود افسانہ نگار کو بھی کہانی کو آگے بڑھانے کے لئے خاصی مدد دے چکے ہوتے ہیں۔ بات محوم بھر کر دیں آ جاتی ہے کہ افسانے کے موضوع کا اپنے طرز بیان کے سلسلے میں اپنا بھی ایک مطالبہ ہوتا ہے جسے پورا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اسی میں سے نئے نئے تجربات کی بھی شائیں بھرتی ہیں اور مصنف کے جذباتی یا غیر جذباتی کرداروں سے متعلق یا تعلق ہونے کا بھی ایک جواز پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرز بیان کے آئینے میں ہی ہمیں تکنیک کے معاملے میں کسی اسلوب یعنی تک چڑھے ادیب کی صحت مند یا غیر صحت مند یا غیر صحت مند کوششوں کا بھی پتہ چلتا ہے جو خود کو Experimentalist کہتا ہے۔ اسی راستے سے گزرتے ہوئے ایک مکمل فیش پرست Experimentalist اور ایک صحیح قسم کے جدید ادیب

کے لہجوں کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے، ہر کہانی اس کے خالق کے لئے ایک نیا ہی تجربہ ہوتی ہے۔ وہ ہر بار کسی نئے شخص کی یا اس کی کسی نئی پہلی سطح کی گہرائی تک پہنچنے کی ایک تخلیقی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لئے وہ ضرورت کے مطابق ہی اپنے اظہار کی کوئی نئی راہ بھی اختیار کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے موضوع کے لئے کوئی نیا انتخاب کرتا ہے، اسی طرح وہ زبان کے سلسلے میں بھی اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ زبان کے ایسے Expressions کی جستجو اس کے رویے کی بھی بھرپور نمائندگی کر سکے اور الفاظ کو صحیح معنی بھی پہنچائے۔

افسانے کے فن میں زبان بھی ایک اہم ترین کڑی ہے۔ کسی مصنف کی زبان بے حد سادہ اور سلیس بھی ہو سکتی ہے اور مرصع بھی۔ ادب میں سے زبان کے سلسلے میں مثالیں کرنے سے پہلے اگر کل محلے کے کسی عام آدمی کا ذکر کروں تو غالباً بے جا نہیں ہوگا۔ کیونکہ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں ایسے کتنے لوگوں سے ملتے رہتے ہیں جو کسی واقعے کو ایک خاص زبان میں، خاص خاص تشبیہوں کے ساتھ ہیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اگر چہ ان کا کسی بھی زبان کے ادب سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ لیکن اس کی اہمیت میرے نزدیک ہمیشہ ایک بہت اچھے قصہ گو کی ہی رہتی ہے۔ اگر آپ مجھے اجازت دیں تو میں کہوں کہ ہم لکھنے والوں میں سے کتنوں نے ایسے ہی لوگوں سے ان کا لب و لہجہ اور ان کی زبان تک مستعار لی ہے۔ منہ کی زبان اور لب و لہجہ ادبی معیار پر مستند سہی لیکن ایسے ہی کسی عام آدمی کے وہ کس قدر قریب تھا جو حزن و غم، پڑے کلمہ کلمہ غمگینیاں، اتنی کی اتنی جیسے الفاظ بڑی بے تکلفی سے استعمال کرتا رہا ہوگا۔ کہانی لکھنے کے لئے میں ایسے ہی سادہ اور رواں دواں زبان کا حامی رہا ہوں جس کم سے کم الفاظ میں پیکر بھی ابھرتا چلا جائے اور ذہن کی ساری سطحوں اور تحت الشعوہ تک رسائی بھی حاصل ہوتی رہے، مجھے کرشن چندر، قمر العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قاضی عبدالستار کی بھی سبائی نثر اچھی تو لگتی ہے لیکن میں افسانوی تحریر پر بہت زیادہ چربی چڑھانے کے حق میں ہرگز نہیں ہوں، کیونکہ ضرورت سے زیادہ چربی تحریر کو غیر ضروری طور پر فریب دیتا ہے جس کی وجہ سے افسانے کا موضوع اس کے نیچے ہی دب جاتا ہے۔ کبھی ابھر ہی نہیں پاتا۔

اُردو و انساں: بنیادی مباحث

محمد حمید شاہد

## اُردو افسانے کا بیان

مستاد شیر میں نے ”آئندہ“، ”حرام جادو“، ”جادو کی مٹی“ اور ”مکھڑا کھانا“ جیسے لسانوں کو اردو کے اچھے لسان نے قرار دے کر یہ پوچھا تھا کہ کہیے، یہ کس عینک کے شعلے تھے؟ اور کسی کے جواب کا انتظار کیے بغیر یہ فیصلہ بھی مستاد بنا تھا: ”جانے، ٹھیک۔“

ممتاز شیریں نے ان کے ہاں ہونے کا جواز بتا دیا، مگر ان لہجے:

☆....."ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا".....ماون

☆-----"ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی رہائی ہے یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لئے آگے بڑھتا ہے۔"

کیا بیانیہ میں بھی کچھ ہوتا ہے؟ بات جی کو لگتی نہیں ہے۔ محسن الرحمن فاروقی نے بھی بیانیہ کی اس تعریف کو مکمل طور پر تسلیم نہیں کیا اور کہا ہے کہ ممتاز شیریں نے بیانیہ کے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم اسے <sup>۱۰</sup>فسانے (Fiction) کا دوسرا نام سمجھنے لگتے ہیں، جو درست نہیں ہے۔ یہی محسن الرحمن فاروقی نے واقعہ کی وہ صورتیں گھونٹا میں جو اساتے یعنی لکھن ایک محدود نہیں ہیں، مثلاً اخبار کی رپورٹ، جس کا اصطلاحی نام اسٹوری ہے، تاریخ یعنی History، ایسا خط جس میں واقعہ / واقعات بیان ہوں، سفر نامہ، سوانح عمری / خودنوشت وغیرہ اور پرہیزی توجہ داتے کو پیش کرنے کے ان اسالیب کی طرف دلائی، جن میں ہر حال انسانہ نہیں کہا جاسکتا یعنی فلم، ڈراما، رقص، خاص کردہ رقص جس میں واقعات ہوتے ہیں۔ مثلاً کھانا کھانے اور بیٹے بیچنے فلم جس میں ہا قاعدہ ہلاک ہوتا ہے، ڈاکو سٹری فلم، ٹیلی ویژن پر دکھایا جانے والا مسٹر، کمپل، جلسہ اور کو میٹروئی۔ ان سب صورتوں میں بیانیہ تو موجود ہے مگر انسانہ قانع ہو گیا ہے۔

مئی، یہ ظاہر فاروقی نے جو کہا اسے مان لینے کو مئی چاہتا ہے کہ ان ساری صورتوں اور ان سارے اسالیب کو جن میں اوپر مکرایا گیا ہے ککشن تسلیم کیا ہی نہیں جاسکتا۔ جن ٹھہرے صاحب! یہی تو ہم سے چوک ہو جاتی ہے۔ فاروقی کے زور استدلال پر ہم سے سوچنا معطل ہو اور مانچلے گئے۔ اس خرابی کا یہ پہلو لکھا کہ ہم میانہ کی ان صورتوں اور دیگر اسالیب کے ان امکانات کو بھی نظر انداز کرتے گئے جو ککشن میں کام آتے ہیں۔ مجھے یہاں اپنی بات کو مزید واضح کرنا ہوا کہ اس کا طریقہ یہ سوچا ہے کہ اس گر کو کوشٹوں سے کھولنے کے لیے یہاں کچھ سالوں

کے کلچر اور رج کردوں۔ پہلے ممتاز شیریں کے پسندیدہ افسانوں میں سے ایک افسانہ جو مجھے بھی بہت پسند ہے: "بلدیہ کا اجلاس زوروں پر تھا۔ ہال کچھا کچھا بکرا ہوا تھا اور خلافت معمول ایک ممبر بھی غیر حاضر نہ تھا۔ بلدیہ کے ذریعہ بحث مسئلہ یہ تھا کہ زنان ہزار آدمی کو شہر بدر کر دیا جائے کیوں کہ ان کا وجود افسانیت، شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدناما داغ ہے۔" (آئندہی / غلام عباس)

آج کل اخبارات میں ایسے جلسوں کو رپورٹ کرنے کے لیے جھنجھکے جا رہے ہیں کیا قلام عباس کے شاہ کا افسانے "آندری" کے درج بالا کٹوے کا اسلوب ان سے مختلف قرار دیا جاسکتا ہے؟ اور کیا اس سٹ بہت کی پاداش میں اس طرح کے کٹوے کاٹ کر افسانے کو ہلکا کر دیں گے؟ اچھا، یوں کرتے ہیں کہ ذرا اور پیچھے ہو لیتے ہیں۔ سلطان حیدر جوش کا شمار ہمارے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اردو افسانے کے ابتدائی دور میں اپنی شناخت بنائی۔ اس کے ابتدائی افسانوں میں سے ایک یعنی "ناؤ بیا بیوی" کا ایک اقتباس میں یہاں درج کر رہا ہوں۔ یاد رہے یہ افسانہ ۱۹۷۱ء میں "گلزن" نامی ماہر کے تیسرے شمارے میں شائع ہوا تھا۔

”ایک دن اس نے متواتر بارہ گھنٹے آنکھ نہ کھولی اور مجھے بہ حد تشویش ہوئی۔ رات کے تقریباً نو بجے جب کہ اس کا سر میرے زانو پر تھا، اسے ہوش آیا۔ اس نے چھوٹے ہی کہا: ”تم اس قدر کیوں تکلیف اٹھاتے اور مجھے شرمندہ کیے جاتے ہو؟ میں اس شرمندگی سے مر جاؤں تو اچھا ہے۔ تمہیں ماما پر اعتبار نہ ہو تو اپنی شادی کسی سے کر لو۔ وہ گھر کا انتظام خود کرے گی اور تمہیں اس قدر درد سہی نہیں کتنا بڑے کی۔ یہ نہ سمجھنا سو کن کا خیال ہوگا۔ تمہارا بھئی ایک احسان کہ تم نے میرا رتاج جتنا منظور کیا، ایسا ہے جس کا میں کسی طرح بدلہ نہیں دے سکتی۔ تم نے میرے ساتھ شادی کر کے داخل اپنے اوپر بڑا عظم کیا ہے۔ کچھ نہ پوچھیے کہ ان الفاظ نے میرے ساتھ کیا کیا۔ میرے خون میں چکرا آیا۔ میں نے دلوں ہاتھوں سے کلیجہ تمام لیا۔“

اب خود ہی کیسے صاحب اکراگر میں یہ چھپا گیا ہوتا کہ یہ سلطان حیدر جوش کے ایک افسانے کا ٹکڑا ہے اور یوں ہی آپ کا دھیان بہکائے کو کہہ دیتا کہ یہ افسانہ نگار کی آپ جتنی کا حصہ ہے، ساتھ ہی ساتھ بد قسمتی سے آپ نے یہ افسانہ پڑھا بھی نہ ہوتا، تو کیا آپ میری بات پر یقین نہ آ جاتا؟  
ایسا یقین نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

ایک کلا سعادۂ حسن منوں کے معروف افسانے ”نیا قانون“ ہے۔ یہ افسانہ صرف منوں بلکہ اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتا ہے:

”جدید آئین کا دوسرا حصہ فیڈریشن ہے جو سہری سمجھ میں ابھی تک نہیں آیا۔ ایسی فیڈریشن دنیا کی تاریخ میں آج تک نہ بنی اور نہ کبھی ملے گی۔ سیاسی نظریے کے اعتبار سے بھی یہ فیڈریشن بالکل غلط ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ کوئی فیڈریشن ہی نہیں۔“

لیجیے، اوپر والے جموٹ کی طرح یہاں بھی کہا جاسکتا تھا کہ یہ تو منٹو کے ایک اخباری کالم کا ٹکڑا ہے اور آپ کو اردو افسانے سے خدا واسطے کا ہر ہوتا، اتنا کہ آپ نے منٹو کی تحریروں کی طرف نظر اٹھا کر بھی تدیکھا ہوتا۔۔۔۔۔ تو وہ کیا ہوتا تھا آپ کو میرے جموٹ پر ایمان لانے سے باز رکھ سکتا تھا؟

صاحب، جب خواجہ ناصر قراق نذر دہلوی محدث اور سن متعین کر کے یہ لکھ دیتے ہیں کہ "جمادی الاولیٰ ۱۰۰۳ھ میں ستر سو سال شاہ جہاں کا جلوس دھوم دھام سے ختم ہوا تو جہاں آرا بیگم جنسباد شاہ بیگم بھی کہتے تھے، ان کی ساگرہ کا جشن شروع ہوا" تو ہم اسے تاریخ کہہ کر گلشن کے دائرے سے نکال باہر نہیں کرتے اور نہ ہی اشفاق احمد جب اس طرح کی تفصیل بیان کر کے اپنا بیانیہ تکمیل دے رہے ہوتے ہیں تو ہم اسے اس کی ذاتی ڈائری کا ورق کہہ کر گلشن ماننے سے انکار کرتے ہیں:

"شام کو جب ملائی سے سپاہی لے کر واپس آئے تو خراسیوں والی گلی سے ہو کر اپنے گھر جایا کرتا۔ اس گلی میں طرح طرح کے لوگ ملتے تھے مگر میں صرف موٹے ماشکی سے واقف تھا جس کو ہم سب، کڈا کر غلا حوالی آتے" کہتے تھے۔ ماشکی کے گھر کے ساتھ کچریوں کا ایک بازو تھا جس کے تین طرف کے کچے مکالوں کی دیواریں اور سامنے کے درخ آڑی تر بھی کچریوں اور خاردار جھاڑیوں کا اونچا جنگلا تھا۔ اس کے بعد ایک چوکور میدان آتا تھا، پھر کٹڑے کھار کی کوفڑی اور اس کے ساتھ گیرہ گی کھڑکیوں اور چیل کے کیوں والے دروازے کا ایک چھوٹا سا پکا مکان۔" (گڈریا/اشفاق احمد)

میرا خیال ہے وہ باطن گمان جس نے فاروقی کے رد و استدلال سے ہمارے دل میں جڑ پکڑ لی تھی، اب اس سے چھٹکارا پانے کے ہم قائل ہو چکے ہیں۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ یہ تسلیم نہ کیا جائے کہ بیانیہ کو سمجھنے اور سمجھانے کا یہ قرینہ نہایت ہی نہیں ہے۔

تو بیانیہ کو کیسے سمجھا جائے؟ لہجے، اس کا قرینہ بھی فاروقی کے اسی مضمون میں موجود ہے اور یہ اس کی تحریر کے اس حصے میں ہے جہاں شاعری پر بات کر کے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ: "بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں کچھ واقف نہیں ہوتا، لہذا اس میں آغاز، وسط اور اختتام والا جھگڑا نہیں ہوتا۔"

آپ جہت پر ہو رہے ہیں کہ فاروقی نے شاعری کی بات کی اور میں اسے افسانے کے "بیانیہ" کے بیان کا قرینہ بنا رہا ہوں۔ قصہ تمہاریے صاحب افسانے کی بات چھیڑ کر خود فاروقی کے ہاں نظم کے قرینے سے مثالیں لائی گئی ہیں۔ حتیٰ کہ اصناف کی چھوٹی بڑائی کے فیصلے بھی شادیے کیے۔ میری نہ مانے، فاروقی کے "افسانے کی حمایت میں" کو اپنی آنکھ سے دیکھ لیجیے۔

اچھا، جب آپ مضامین کا یہ سلسلہ پڑھ رہے ہوں گے تو آپ یہ طرفہ بھی ملاحظہ فرمائیں گے کہ افسانے کے بیانیہ پر جب بات کی گئی، چیلے کی ساخت پر کی گئی، اس چیلے کو افسانے کے پورے متن میں رکھ کر دیکھا ہی نہیں گیا اور جوں ہی شاعری کا معاملہ آیا سچی اور تاثر کے اس بہاؤ پر بات ہونے لگی جو مکمل فن پارے سے پھولتا تھا۔ اور یہ تو میں نے ایک اور جھگڑا چھیڑ دیا۔ خیر کہنا یہ ہے کہ کوئی واقعہ بیان ہو رہا ہو یا مستطربانہ، کوئی مکالمہ ہو یا مختلف زمانوں کے بچہ یادوں اور احساسات کا سلسلہ، جس میں زندگی نے آپس میں گڈلے ہو جاتے ہیں۔۔۔ سب نامہاتی وحدت میں داخل کر ہی گلشن بن پاتے ہیں اور جوں ہی یہ گلشن بنتے ہیں سارا متن بیانیہ ہو جاتا ہے یوں جیسے آپ ذوق و ذوق کھالی میں ڈال کر پکسائیں، اسے سطح کاٹی جائے اور پھر اس کے ایک طرف سلا لگائیں، تو آئینہ بول پڑتا ہے تو یوں ہے کہ ریلوے پر چلنے کی کارروائی ہو، بیچ کی کو سٹری، تاریخ سے مستطاری ہوئی بھی چھوٹی





یعنی اگر کہانی ہے تو افسانہ ہے ہی نہیں جو کہانی ہوتی ہے۔ انسان اس سے مختلف ہو جاتا ہے اپنے باطنی ہیروں اور ہیروئنوں کی وجہ سے۔ تاہم بالعموم کہانی اور افسانے کو مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ فکشن میں کہنے کو تو ناول، افسانہ اور کہانی سب آ جاتے ہیں لیکن ہمارے ناقدین نے اس باب میں بھی سو طرح کے بیچ لال دیے ہیں۔

ایک صاحب ہیں۔۔۔ سکندر احمد، اسے پہلے فکشن پر بات کرتے ہوئے نہیں پایا، تاہم ٹمس الرحمن فاروقی نے پوچھنے پر بتایا ہے کہ اور بھی لکھا ہو گا تو یوں ہے کہ اسے بھی فکشن کا ناقد چاہیے کہ یہ عین آغاز میں اتنا حوصلہ بکڑ چکا ہے کہ مدبر ”شب خون“ کے علاوہ سب کو روکتا چلا گیا ہے۔ ”شب خون“ شمارہ ۲۲۸ میں ”انسانے کے قواعد“ پر جو اس کا طویل مضمون چمپا ہے اس میں انسانے کے قواعد پر بھی بات ہوئی مگر وہ ایسی فردی باتیں جو اس نے دائرے کے اندر دائرہ تک کرشن اور بیدی کے اس اصل سے الگ کی ہیں، اصل ہو گئی ہیں اور ایسی فردیات اس کی ہے جو حالات کا سبب بھی ہیں، خیر یہ سب کچھ گہرا ہو سکتا تھا اگر یہ حضرت انسانے کا معیار مقرر کرتے ہوئے اپنے محبوب مگر کمزور افسانہ نگار سے پہلو بچا پاتے۔ اپنے محبوب افسانہ نگار کے انسانوں کے نام لکھ لکھ کر انھیں ”عمر مثال“ قرار دینا اور پھر ایسا مقام لے آنا کس کے بارے کی تحریر کی تکنیک ”داخلی پلاٹ کی تکنیک کی خامیاں پس منظر آگئی ہیں مگر فکشن کے پورے مہترانے میں انتظار کی کے احاطے، اسے دیکھنا محال ہو گیا ہے۔ خیر اس طرح کی افراط و تفریط کے مظاہر تو اکثر دیکھنے کو ملتے ہی رہتے ہیں، ہاں اس حضرت کا ذکر خیر یوں آیا کہ اس نے نہ صرف اپنے مدبر کے نقطہ نظر کو ہمارے ذہن میں تازہ کیا ہے، اس بات کا اہتمام بھی کیا ہے کہ اس کے مدبر سے اختلاف کا حق استعمال کرنے والے کا یوں حریفانہ نقش کشیں چا جائے کہ فکشن اور انسانے کا سارا معاملہ ہی گدلا جائے۔ مثلاً دیکھیے فرمایا ہے کہ: Edgar Allen Poe نے انسانے کو فکشن تسلیم نہ کیا تھا اگر کیا ہوتا تو اپنے شہرہ آفاق مضمون ”Art of Fiction“ میں Short Story کا تذکرہ ضرور کرتا۔“

(انسانے کے قواعد شب خون: ۲۲۸)

اب اگر Poe نے انسانے کا تذکرہ اپنے مضمون میں نہیں کیا تو یہ کیوں کر ثابت ہو گیا کہ وہ انسانے کو فکشن نہیں سمجھتا تھا۔ چہاں اور ٹمس ایسی سکندر احمد نے موقف اختیار کیا ہے کہ وہ تو جاسوسی ناول کا مانٹر تھا، نکلیں لکھتا تھا، چہ جاسوسی انسانے بھی مشہور ہوئے۔ لہذا Poe کو انسانے کی حمایت میں نظریہ سار کے طور پر پیش نہیں کیا جانا چاہیے۔ لیجئے حضرت، ہم ایسا ہی کرتے ہیں، اس کا پتا صاف، اس نے فکشن کے باب میں جو کہا خاطر میں لائے ہی نہیں مگر اس کا کیا کیا جائے گا اگر وارث طوی نے انسانے کی تنقید لکھتے ہوئے اسے فکشن کی تنقید قرار دیا تو ٹمس الرحمن فاروقی نے انسانے اور کہانی دونوں کی مختلف مقامات پر فکشن کے مترادف کے طور پر لکھا ہے۔ حتیٰ کسی مضمون میں انسانے فکشن ہے اور کسی میں کہانی، فکشن ہو گئی ہے۔ فاروقی کے اپنے الفاظ میں:

”بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ

اصل انسانے (Fiction) کا دھڑا نام ہے۔“

(چھ لکے بیانیہ کے بیان میں/ انسانے کی حمایت میں/ ٹمس الرحمن فاروقی)

”کہانی (Fiction) کے نگاروں کو چاہیے کہ طبع اور معلول کے تعصب کو اپنے ذہنوں سے نکال پیچیں۔“ (پلاٹ کا قصہ/ افسانے کی حمایت میں/ احسن الرحمن فاروقی)

”آسانی کے لیے“ افسانے کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر نگارش کی تعریف واحد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ کے لیے کام میں لائیں گے۔“

(افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ/ افسانے کی حمایت میں/ احسن الرحمن فاروقی)

یوں دیکھیں تو اس باب میں کسی کٹ جتنی کی گنجائش نکلتی ہی نہیں ہے۔ لہذا اس باب کو بند ہو جانا چاہیے مگر صاحب۔۔۔۔۔ اور ”مگر“ کے بہانے لسی میں پانی ڈال کر اسے خوب پتال کیا گیا ہے اور اپنے تئیں یہ دل نشیں کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کوئی اس باب میں ناحق ہلکان ہوتے ہو۔ دیکھو سارا معاملہ تو پانی ہو چکا۔

ہر ایسے کہ ہمارے ہاں Short Story کا معنی میں ترجمہ ”مختصر افسانہ“ قرار پایا ہے اور Short Fiction کہتے ہوئے یہ تصور باندھ دیا گیا ہے کہ افسانہ تو ناول کا مٹی ایچر ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ خرابی کی بنیاد ہے اور اس خرابی سے بچنے کے لیے یہ تسلیم کیا جانا ضروری ہے کہ شارٹ اسٹوری کا اردو میں متبادل ”افسانہ“ ہے ”مختصر افسانہ“ نہیں اور یہ بھی کہ یہ لفظ پہلے سے ہی ہمارے ہاں موجود تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ماننا ضروری ہے کہ ہمارے ہاں کا افسانہ ناول کی قطعاً تصغیری صورت نہیں ہے۔

اچھا آگے بڑھتے ہیں۔۔۔۔۔ اور مگر دیکھیے یہ بڑی لوگ سویت سے آگے کہاں بڑھنے دیتے ہیں پہلے ان کی سنیے، ان کا فرمانا ہے کہ امریکا، جرمنی، روس اور انگلینڈ میں شارٹ اسٹوری کا رواج ۱۸۱۳ء سے ۱۸۳۱ء کے درمیانی عرصے میں ہوا اور خوب ہوا، اور یہ وہ زمانہ تھا کہ جب ناول نے اپنا مقام بنالیا تھا۔ صاحب، آپ نے کہا ہم نے بات گہ میں باندھ لی۔ کیوں نہ گہ میں باندھیں کہ شارٹ اسٹوری کی ڈیل میں یہ بات ”انسانی کلو پیڈیا آف برٹانیکا“ میں لکھی گئی ہے۔ ہم نے Key board سے ”شارٹ اسٹوری“ کا لفظ ٹائپ کر کے جس بھی سرچ انجن کے حوالے کیا تو اس نے انسانی کلو پیڈیا کے انجمن لفظوں کو بلیک Blink کیا تھا۔ افسانے کے فروغ والی بات تو انگریز نے بتادی اور اس نے یہ بھی بتادیا کہ فلاں صاحب نے نگارش کہا تو مراد ہوا ناول، اور یہ بھی کہ فلاں فلاں نے شارٹ اسٹوری کی بنیاد پر تعریف متعین کی ہے، لہذا افسانہ اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ مگر میرا پوچھنا یہ ہے صاحب کہ کیا یہ لفظ یعنی ”افسانہ“ شارٹ اسٹوری کی ٹیکنیک کے مغرب سے آنے سے پہلے ہی اردو والوں کے ہاں مستعمل نہیں تھا؟ اور اگر تھا تو اس کے کچھ معنی بھی ہوں گے؟ اور کیا یہ درست نہیں ہے کہ اب بھی ہمیں افسانے کے ساتھ ”مختصر“ لکھنے کی ضرورت پیش نہیں آتی؟ آخر کیوں؟ اور مراد مرمت دیکھو صاحب، وہ دوسروں کی کہہ کر اپنے مضمون کو طوالت دو کہ ہم اس سوال کو اس وقت تک کیسے متعلل رکھ پائیں گے جب تک اس کا جواب Key board پر بھی ہوئی تمہاری انگلیوں کے نیچے نہیں آ جاتا کہ ہمیں تو وہ کہ مرزا رفیع سودا کا شعر یاد آتا ہے۔

سودا خدا کے واسطے کرتا مختصر

اپنی توخیر از مگر حیرے لسانے میں

داستان سے انسانے تک

یہ جو سوانے خدا کا واسطہ دے کر قصہ مختصر کرنے کو کہا تھا تو اس کا قصہ یہ ہے کہ اس کے زمانے میں انسان طویل قصے کا نام تھا یا پھر یہ لفظ اس سے حاصل بات کے لیے بولا جاتا تھا جو کچھ سن کر پھیلا لی جاتی۔ جس پہلے قصے کو باقاعدہ انسانے کا نام دیا گیا وہ تھا "انسانہ گلاب"۔ اسے درجب علی بیگ سرور نے لکھا تھا۔ یہیں ایک دلچسپ قصہ ہر آنے کو مٹی چاہتا ہے کہ ایک بار سرور لکھنؤ سے غالب کو خط کی خاطر آیا اور اتوں ہی باتوں میں پوچھا کہ کب میرزا، آندو زبان کس کتاب کی حمد ہے؟ غالب نے صاحب انسانہ گلاب کو نہ بچا تھا۔ لہذا اجرتی میں تھا ظاہر کیا، کہا: چار روٹیں" کی۔ سرور نے ایک اور حیلہ کیا، "امی میرزا میں نے کہا، انسانہ گلاب کی زبان کیسی ہے؟" غالب برہم ہو گیا اور صاف صاف کہہ دیا "امی لا حول ولا قوۃ، اس میں لطیف زبان کہاں، ایک تک بندی اور بھیار خانہ جمع ہے۔" یہ سن کر سرور بہت بے حرہ ہوا، اور وہاں سے اٹھ آیا۔ قصہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ سرور کے جاتے ہی احباب نے غالب کو خبر دی کہ حضرت جنھیں آپ نے ناراض کیا وہی تو صاحب "انسانہ گلاب" میرزا درجب علی سرور لکھنوی تھے۔ غالب بہت بچھڑایا، ہاتھ ملے کہ ہائے کیا کہہ دیا۔ تاہم اگلے روز تک توقف کیا اور پھر سیدہ سرور کے ہاں پہنچ گیا۔ چھوٹے ہی کہا، میں نے رات "انسانہ گلاب" کو بغور دیکھا، واللہ اس کی مہارت کی خوبی اور رعین کا کیا بیان ہو، نہایت فصیح و بلیغ مہارت ہے۔ اسکی حمد نہ تو پہلے میرے گمان میں بھی نہ آئی تھی اور نہ آئندہ آئے گی۔

کہنے کو تو یہ ایک کلکتہ قصہ ہے مگر اس میں سوطرح کے اشارے ہیں۔ پہلا اشارہ تو یہ ہے کہ سرور نے اپنی تحریر کو انسانہ کیا تو غالب بھی نہ چٹکا، حالانکہ اس سے پہلے اس طرح کے قصوں کو کہانی، داستان یا پھر قصہ ہی کہہ کر کام چٹایا جاتا تھا۔ دوسری بات یہ کہ سرور کو اگر کوئی مان تھا تو وہ آندو زبان لکھنے کا تھا۔ جب ہی غالب سے "انسانہ گلاب" کی زبان کی تحریف سننا چاہتا تھا۔ تیسری بات یہ ہے کہ غالب کا اپنا بھی ایک نظریہ فن تھا اور فن پارے کو اپنی مجموعی صورت میں جیسا نظر آتا چاہیے تھا "انسانہ گلاب" اس پر (کم از کم پہلے روز تک تو) پرانسانہ تھا۔ غالب نے زبان اور مواد کو نکجا کر کے دیکھا اور اسے بھیار خانہ کہہ دیا۔ اگلے روز جو کچھ غالب نے سرور کے دل رکھنے کو کہا وہ آج تک محلول چلے آنے والے اس تنقیدی اصول کے تحت کہا جس میں صورت دیکھ کر پالنے بدل جاتے ہیں۔ تنقید کا یہ لٹرا انسانے کی تنقید میں خوب خوب استعمال ہوا ہے۔

قصہ کوتاہ بات ہو رہی تھی "انسانہ گلاب" کی اور اب مجھے یہ کہنا ہے کہ سرور نے اپنی جس تحریر کو انسانہ کہہ کر اس کی زبان کی داد غالب سے لینا چاہی تھی، اسے انسانہ کہنے کا سرور کے پاس جواز، جواب تک اس باب میں ہوتے اور کھوجے والوں کے پلے پڑا ہے، وہ یہ ہے کہ یہ قصہ پہلے سے دوسری زبانوں میں موجود قصوں کا نہ تو ترجمہ ہے نہ ان سے اخذ شدہ ہے، اسے سرور نے خود سوچا اور خود ہی ایک صورت دی۔ ظاہر ہے جب سرور نے اسے لکھتے ہوئے یہ فیصلہ کر لیا تھا کہ اس کا مواد اپنے طور پر اخذ کرے گا تو اس نے اپنی عقلی قوت پر اعتماد کیا تھا۔ دیکھا جائے تو یہ کیوں کم اہم فیصلہ نہ تھا۔

جسے میں سرور کا طبع زاد قصہ ہونے کے سبب انسان نگاروں کے باطنی آہنگ کی تربیت دینے والا ایک اہم واقعہ تسلیم کر رہا ہوں۔ اس کا متن دیکھو تو یہ بھی دوسرے قصوں جیسا ہی دکھتا ہے۔ عزیز احمد نے تو اس کی ملک مجھ جائی کے قصبے "پدمارت" سے کئی طرح کی مشابہتیں تلاش کر لی ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ طوطے اور رانی کی کہانیاں ہندوستانی اور ایرانی گھریلو کہانیوں اور افسانوں میں بہت عام تھیں۔ "پدمارت" اور "انسان عجیب" دونوں ہی رامن طوطے کے بیان پر ایک حسین عورت کی تلاش کی داستانیں ہیں۔ پھر یہ بھی تسلیم کیا گیا ہے کہ "انسان عجیب" کا اسلوب وہی ہے جو قصہ کا ماخذ "پدمارت" نہیں ہے۔ یوں دیکھا جائے تو سرور پہلا تخلیقی کار بننا ہے جس نے نہ صرف اپنی تحریر کو انسانہ کہا، انسان نگاروں کو ان کہانیوں کی طرف بھی متوجہ کیا جو ان کے ارد گرد اور گھروں میں بکھری ہوئی تھیں۔ یوں اس نے کہانی طبع زاد لکھنے کا حوصلہ فراہم کر دیا۔ اور یہ بھی بتا دیا کہ وہ کہانی جو طبع زاد ہوا افسانہ ہوتی ہے۔ صاحب انسان کے لیے سرور کی فراہم کردہ یہ بنیاد بعد میں آنے والوں کے لیے بہت اہم ہو جاتی ہے۔

کہنے کو تو ملا وجہی کی "سب رس" کو بھی اردو لکشن کی بنیاد کہا جاسکتا ہے کہ اسے ملاؤں نے اپنی ایجاد کہا تھا اور کہیں بھی اس کا ماخذ ظاہر نہ کیا تھا، تاہم جب اس نے خود ہی بتا دیا کہ اس نے اسے عبداللہ قطب شاہ کے ہلانے اور اس کی فرمائش پر لکھنے کا فیصلہ کیا تھا تو سارا ہماظر اچھوٹ گیا تھا۔ براہ کھوج لگانے والوں کا، اس "قصہ حسن و دل" کو اس قصبے سے جوڑنے لگے جس نے محمد علی ابن سبک قیسی غیثا پوری کی نظم "دستور عشاق" سے قیاسی کے ذریعے قاری نثر میں منتقل ہو کر "حسن و دل" نام پایا تھا۔ اگر حاد حسن قادری کی "داستان تاریخ اردو" کا یہ کہنا درست ہے کہ مولوی عبدالحق کا اپنے مقدمے میں یہی اصرار ہے (تو کوئی حرج نہیں کہ بعد میں آنے والے سرور کے "بھیدار خانے" کا اتنا احسان مان لیا جائے کہ تخلیق کار کو پہلی مرتبہ اپنے گھر میں رہتی چلی کہانی سے گمن محسوس نہیں ہوئی تھی۔ اس نے اسے نبھایا، دھلایا، سرور داستان اسلوب کی پوشاک پہنائی اور افسانہ نام رکھ دیا۔

یہیں غالب ایک بار پھر یاد آتا ہے اور اس بار سرور کے حوالے سے نہیں، لکشن نگاروں کے مزاج متعین کرنے کے حوالے سے غالب یاد آیا ہے اور یوں بھی یاد آیا ہے کہ اس باب میں ایک دعوتی اس قسم کا بھی کیا گیا تھا کہ "اگر مرزا غالب کے خطوط نہ ہوتے تو اردو کے جدید مختصر افسانہ میں کچھ خامیاں رہ جاتیں۔" (اردو افسانے کا

ارتقاء / ڈاکٹر مسعود خاکی)

یہ دعوتی ایسا نہیں ہے کہ اسے درخور اقتناء جانا جائے۔ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے لکشن کو اپنی زبان متعین کرنے کی طرف راغب کیا، واسطے کو براہ راست اور اختصار سے کہنے کی طرح ذالی، حسن سے ذاتی طور پر راہستہ ہونے اور اس ناطے سے اسے غلوں سے بیان کرنے کا احساس پیدا کیا، غیر ضروری تفصیل سے بھتاب مگر جزئیات کے قریب سے بیان کی راہیں بھٹائیں۔ ڈاکٹر خاکی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ اردو نثر میں مکالمے کو جو اہم از مرزا غالب نے اپنے خطوط میں پیش کیا، وہ اس سے قبل کی اردو نثر خصوصاً قصص و حکایات میں کہیں نہیں۔ یوں آپ کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے انسان کے قصص و حکایات کے مطالعے سے برگشتہ ہونے کی بنیاد فراہم کی۔

یہیں انتظار حسین کی بھی من لہجے۔ انتظار کا کہنا ہے کہ: "نیا زمانہ آیا تو سارا نقش ہی بدل گیا۔ مغرب سے لکشن کی نئی اصناف آئیں، ناول اور مختصر افسانہ، نئے کہانی نگاروں نے داستان کو روکا۔۔۔۔۔ کاغذ قلم لے کر

بیٹھے اور دن کے جانے میں مختصر افسانے اور ناول لکھنے شروع کر دیے۔ ”(ادب اور سماجی روایت / انتظار حسین)  
انتظار حسین کو کھوے شکایت کا حق ہے، داستان کا راستہ جو روک دیا گیا ہے، مگر صاحب، اس قصبے میں  
نئے کہانی کار کے خلاف پرچہ دست کا یہ کہ کہانی کے بیانیے کو داستان کے بیانیے سے برگشتہ پھڑے میں؟ مگر نہ  
اڑاتا تو کس کی مجال تھی کہ وہ ایسی جست و خیز کی طرح ڈال دیا جس نے داستانی بیانیے کو ادھر جا کر کے رکھ دیا تھا۔ تو  
یوں ہے کہ نئے کہانی کار، ایک روشن صبح کو کاغذ قلم کی طرف یوں ہی متوجہ نہیں ہو گئے تھے، انہوں نے جلدی غالب  
میں ہی کیا تھا۔

غالب کے بعد اردو نثر نے بہت تیزی سے اپنے امداد دہلی پیدا کی اور جب مغرب سے تراجم کے  
توسط مختصر افسانے کی بھینک کا چرچا ہوا تو کسی کو اپنی زبان میں افسانہ لکھنے میں تردد نہ ہوا۔ چھپے مگر داستان اور  
قصہ کہانی کے بیانیے کو کون دیکھتا اور کیسے دیکھتا کہ غالب کی نثر نے اس کی ساری راہیں مسدود کر دی تھیں۔ اگلے  
زمانے کے قاصد بھی بکھار اور نکلے، پر تنگ پر پس کی ضرورت نہیں تھی کچھ ایسی تھیں کہ کہانی کی سماجی روایت آگے بڑھ  
ہی نہ سکتی تھی۔ غالب نے یہ بات بھادی تھی کہ کہانی لکھنے والے کو کاغذ قلم نے کریشنا ہنگامہ اور ارد گرد بھری کہانیوں  
کا پتہ باطن اور حقیقت کی آنچ و دے کر قلم کی نوک سے کاغذ پر بٹھانا ہو گا۔ سو کہانی کاغذ پر آئی تو اس کا بکھراؤ بھی مست  
آیا۔ کہانی جست ہوئی تو اس کے سارے ہیرو بھاؤ بھی اس کے اندر سمٹ کر جا دو جگائے گئے۔ شارٹ اسٹوری  
سے اس نے بھینک لی تھی مگر اس کی نثر کا اپنا آہنگ تھا جس میں زبانوں کی دھمک نہ سکتی تھی۔ سو جس داستان کے  
رکنے پر انتظار حسین کو نئے کہانی کار پر طیش آتا ہے وہ بہت کا نیاں نکلا۔ اس نے داستان کی روایت کو بھی کہانی کے  
اسی تبدیل ہو چکے بیانیے کے اندر یوں سمولیا جیسے بیچ پورے درخت کو اپنے اندر سمولیا کرتا ہے۔ یہ سبب ہے کہ  
شارٹ اسٹوری ”کا ترجمہ“ مختصر افسانہ ”کرنے کی بجائے اس صنف کے لیے ہمارے اس پہلے سے موجود مقابل  
اصطلاح ”افسانہ“ کو اپنالیا گیا اور کچھ تو یہ ہے کہ اپنے باطنی ہیرو تصوروں میں اردو افسانہ شارٹ اسٹوری سے بہت  
مختلف ہو جاتا ہے۔ سو صاحب، مجھے کہنے دیں کہ اردو افسانے کے ساتھ مختصر، کلاسیک، ناول نے کارکرد کوئی معنی نہیں  
رکھتا۔

### ناول، ناولٹ اور افسانہ

پہلے ایک ایڑھا بات کہانی کے بارے میں۔ حسن مسکری کے سامنے کہانی کا چہرہ بڑا روشن تھا، جب وہ  
اس نے اتار کہا کالی جانا تھا:

”کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ اور کچھ نہیں۔“ (کہانی کے دو پہلو / مسکری نامہ)

حسن مسکری کا خیال تھا اور یہ خیال درست بھی ہے کہ کسی صنف میں نظریہ بازی نے اتنی وجہیں گمیاں ہیں  
انہیں کہیں جتنی افسانے کی صنف میں پیدا کر دی ہیں۔ یہی نظریہ باز بہت سے مقامات پر نظر بازوں کی طرح  
صرف نظر پر تکیہ کرتے ہوئے اس طرح کے فیصلے صادر کرتے رہے ہیں۔ مگر یہ تو چہ بھر تخریر ہے۔ لہذا افسانہ ہوا،  
ناولت جتنی لمبی ہوگی تو طویل مختصر افسانہ، قلم بھر مٹاتے میں گھونٹنے پھر لے گئے تو ناولٹ اور ناول آدم جتنی جست و



نے تو ناول، افسانہ، فیرملا۔

اچھا ایسا ہمارے ہاں ہی نہیں ہوا۔ ادھر بھی شروع سے ہوتا آیا ہے۔ Edgar Allen Poe کو دیکھیے وہ انسانے کو ایسی کہانی کہتا تھا جو ایک کھٹے میں پڑھی جاسکتی ہو۔ H.G Wells بھی کھٹے بھر کے قصے کو انسانہ کہتا تھا۔ تاہم اس نے صرف اسی قصے کو انسانہ مانا تھا جس میں پڑھتے ہوئے قاری کی جذباتی وابستگی برقرار رہے۔ Mosley Sidney A نے "شارٹ اسٹوری رائٹنگ" کے گرماٹا چاہے تو یہ دورانہ کم کر کے چھوڑے ہیں منٹ کر دیا۔ اسی پر استغناء نہیں کیا گیا، یہ نظریہ بھی ہمارے ذہنوں میں ٹھونسنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسانے زندگی کی ایک چھانک ہے، ناول ایک آدمی کی زندگی، جب کہ ناول اس فرد کی تہذیبی زندگی ہے۔ میں نہیں کہتا کہ اس طرح کی تقسیم نہیں ہونی چاہیے۔ یہ کیا، اس سے بھی چھوٹا نظریاتی سکڑا کر لیجئے مگر اس کا کیا کچھے گا کہ ایسے بھی کامیاب ناول دیکھے گئے ہیں جو زندگی کے انتہائی مختصر دورے اور گنتی کے چند کرداروں کو خاطر میں لاتے ہیں مگر انھیں ناول مانا جاتا ہے۔ کوئی انھیں انسانہ کہنے کو تیار نہیں ہے۔ دوسری طرف کا معاملہ بھی دیکھیے کہ لکھنا انسانہ جا رہا ہے مگر اس میں تہذیبی زندگی کی پوری اہمیت آگئی ہے۔ آپ چپ، ہاشمت اور قدم کی بات کرتے ہیں، میں نے تو کلی افسانوں کو یوں پایا ہے جیسے وہ کائنات کو کاٹ دے میں لینے کے جن کر رہے ہوں۔ بسکی آپ دور کیوں جاتے ہیں، اپنے کشن کے اٹانے پر ہی نظر ڈال لیجئے، یہی نظریہ ہزاروں کا نظریاتی بھاڑا پھوٹ جائے گا۔ کہیے کرشن چندر کے ناول "فکسٹ" کا دورانہ کتنا بڑا ہے۔ تین ماہ، اچھا اب غلام عباس کے "آئندہ" کو آٹھ کر کہیے اس کا دورانہ کتنا ہے، کیا یہ سالوں کا معاملہ نہیں ہے۔ دو چار نہیں، ایک نئے شہر کے آباد اور ایک نسل کے جوان ہونے کا عرصہ۔ اس باب میں مجھے حسن مسکری کی بات بھل گئی ہے جو اس نے "ناول اور انسان" کے باب میں لکھ بھگ ساتھ برس پہلے کہی تھی۔ یہی کہ انسانہ ایک قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ بہت ساری ٹیکنیکس میں اور متشور ہوتا ہے۔

اب جو بات میں کہنے جا رہا ہوں یہ اردو کشن کے اب تک کے سفر کو نظر میں رکھ کر کہتا چاہ رہا ہوں۔ یہ بات ان صاحب کو بہت تکلیف دے سکتی ہے جو Edgar Allen Poe کے حوالے دے دے کر کہیں یہ سمجھانے کی کوشش فرماتے رہے ہیں کہ Art of Fiction میں چوں کہ Short Story کا تذکرہ نہیں ہوا، لہذا یہ ناول سے الگ کوئی صنف ہے اور وہ بھی کشن کی سرحد سے دس پتھر باہر۔ اسی حسرت نے مانا ہے کہ مغرب میں ناول اور افسانے کے درمیان تکنیک کے فرق اور پارکیوں کا بیان تو ہوا ہے ان کو الگ الگ صنفی منصب کا حامل نہیں کیا جاسکا۔ Katherine Anne Potter کے افسانوں کے مجموعے کے دیباچے میں Edora Welty نے ناول نگاری کے فردغ میں ناشرین کی چال باری کو جس طرح نشان زد کیا ہے اس سے انسانے کی چھوٹائی یا بھراس کا الگ صنف ہونا کہاں ثابت ہو جاتا ہے؟ پھر اکتھاس نقل کیا جائے تو بات واضح ہو جائے گی۔

But there is a trap lying just ahead, all short story writers know it is.... The Novel. The novel which every publisher hopes to obtain from every short story writer of any gift at all, and finally does obtain it, nine out of ten. Already publishers have told her,

give us first novel and then we will publish your short stories.

اسی حضرت کو اس مقام پر محسوس الرحمن فاروقی کی افسانے کی "حمایت" بے طرح یاد آئی اور ناول اور افسانے کے متعلق غزل اور دہائی کو لے آیا۔ اس افسانے کی حمایت نے سارے کتبے میں کئی طرح کے بیچ ڈال دیے ہیں، ملاحظہ کیجیے کہ اوپر والا اقتباس تو حضرت نے درج کر دیا اور ہم سمجھنے لگے ہیں کہ افسانہ تخلیق کار کی اپنی ترجیح ہے جب کہ ناشرین اس سے ناول نکھال لیتے ہیں جب کہ فاروقی نے حاصل معاملہ الگ لگاتا ہے۔ بقول فاروقی "افسانے بھی انہیں لوگوں نے لکھے جو اصل ناول نگار تھے۔" افسانے کی حمایت میں محسوس الرحمن فاروقی (طریقہ) یہ ہے کہ اسی مضمون میں آگے چل کر وہ "اصل" والی بات گول ہو جاتی ہے کہ اردو میں ناول لکھنے والے اصل افسانہ نگار ہی ہیں۔ اب فاروقی کے ہاں یہ دعویٰ کوئی نئی سٹائی دیتا کہ مثنوی بے چارہ گم نامی کی موت مر گیا، ناول لکھ لیتا تو اتنا تو مشہور ہو جاتا جتنا صادق صدیقی سردھنوی "ایران کی حسینہ" لکھے کہ ہو گیا تھا اور حرے کی بات یہ ہے اس میں محسوس کا خرچہ بھی کم تھا۔ انہیں یہ آپ نے کیا پوچھ لیا سردھنوی کون ہے؟ یہی وہ جس کا ناول اس کے مر جانے سے پہلے ہی وراثت پا گیا تھا۔

"حضرت ان فنیوں پہ ہے جو من کھلے مر جھانکے"

یہ جو طرز استدلال ہے اس کا نتیجہ اس کے سوا کیا نکل سکتا تھا کہ رلوں پر ان مباحث کی دھاک بیٹھی رہے اور اذہان میں ایک دھول سی اڑتی رہے یوں جیسے کچے میں گھڑ سو، ردھول اڑانا نکل جات ہے۔ ایسے میں دیکھنے والے کے لیے کیا پڑتا ہے؟ ناول میں ناپوں کی دگر دگر کا سم اور اڑتی دھول کا گولا جوا بھی یہاں تھا، اب کہیں نہیں ہے۔ اردو فکشن کے مجموعی تجربے کو سامنے رکھ کر میں سمجھتا ہوں کہ مختصر افسانہ ہوا طویل مختصر افسانہ، ناول ہو یا ناول، نئی اصل افسانے ہی کی ذیل میں شمار کیے جانے چاہئیں۔ ہمارے ہاں افسانے نے ایک صدی کے عرصے میں کئی صدیوں کی مسافت طے کی ہے اور فکشن کی کوئی بھی فردغ ہوا افسانے کی مستحکم ہو چکی روایت سے اس کا کافی لگنا کھال ہوتا ہے۔

### افسانے میں وقت کا تصور

کچھ عرصہ ادھر کی بات ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی کے وجود سے انکار کیا جاتا تھا، اس کے باوجود کہ انہیں واقعات (events) یا پھر خیالات (thoughts) بہت عزیز تھے۔ وہ بہت سے واقعات اور خیالات کو جمع کر لیتے تھے مگر ان سے کہانی نہ بنتی تھی اور شاید وہ ایسا کرتا ہی نہ چاہتے تھے اور زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اسی کہانی کے منکر کہانی کے واپس پلٹ آنے کی خبر دینے لگے ہیں۔ ہم اب جو پلٹ کر ماضی کے ان "مقبول افسانوں" کو دیکھتے ہیں اور ان پر افسانے سے زیادہ مضمون یا انکسائیے کا گمان گزرتا ہے کہ کہانی کہیں سے بھی اپنے وجود کا سراغ نہیں دیتی۔ فاروقی نے ایسے افسانوں میں کہانی کی یہ صورت نکال لی ہے۔

"کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے آپسی تفاعل (interaction) سے وجود میں آتی ہے۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی ہوتا ہے اس کے ذریعے قاری کے ذہن میں کہانی کی صورت نہ پیدا ہوتی

اے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہار خیال یا essay کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔“ (افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ / محسن الرحمن فاروقی)

اب یوں ہے کہ پہلے ان الفاظ سے نمٹ لیتے ہیں جو ادب کا اقتباس نقل کرتے ہوئے ہمارے ذہن میں ایک کردہ گئے ہیں۔ یہ الفاظ، واقعہ (event)، کردار اور ان کے بیچ کا تفاعل (Interaction)۔ جو طرز استدلال اپنایا گیا ہے اس سے یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ جیسے واقعہ وقت سے بندھا ہوتا ہے۔ کیا وقت صرف وہی ہے جو حال کے راستے سے ماضی سے مستقبل میں لہو بہتا رہتا ہے؟ بالکل صحیح معنوں میں یہی وقت ہے۔ اسی کو پایا جاتا ہے اور اسی کو بہ نظر رکھ کر آئندہ کی منصوبہ بندی ہوتی ہے یا بغیر گزر چکے واقعات کو تاریخ کا حصہ طایفہ جاتا ہے۔ اسی وقت کیا ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک کے درمیانیے میں کچھ ہونے کو دانتے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ بسا اوقات وقت کی پہچان بھی واقعہ سے وقتی ہے یعنی وہ دورانہ جس میں کچھ وقوع پذیر ہو چکا ہو، ہو رہا ہو، یا پھر ہو سکتا ہو۔ وقت کے اس تصور کو اپنا کر تاریخ لکھی جاسکتی ہے، اخبار کے لیے خبر تراشی جاسکتی، یا داشتوں کی کتاب مرتب ہو سکتی ہے مگر اس تصور کے زیر اثر تحریر کو کلشن نہیں بنایا جاسکتا ہے۔ ماننا پڑے گا کہ کلشن کے باب میں event اور وقت کے اس خاص رشتے میں رخنے پڑ جاتے ہیں یا پڑ سکتے ہیں۔ یہاں وقت اپنی رفتار اور رخ و دھڑوں کو بدلتا رہتا ہے۔ حتیٰ کہ ایسے لمحے بھی آ جاتے ہیں جب وقت متحرک اور واقعہ جمود دکھتا ہے۔

یہ جو میں نے وقت اور واقعے کے ٹھہر جانے کی بات کی ہے تو اس کی عمدہ ترین مثالیں خیال کا بہاؤ یا پھر احساس کا ارتعاش اور جذبوں کا جزر و مد ہے۔ منظر کا بیان یا پھر جزئیات کو گرفت میں لیتے ہوئے بھی وقت کا بہاؤ رک جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کچھ وقوع پذیر نہیں ہو رہا ہے۔ Stream of consciousness میں وقت اپنی مخصوص چال کیوں کر چل سکتا ہے؟ خواب ہو، خیال ہو یا پھر flash back کی تکنیک، وقت کو اس کی اپنی ڈگر پر اور اپنی درج سے چلنے ہی نہیں دیا جاتا؟ پھر اسے کیا کہا جائے گا کہ کہانی وقت کی دیوار سے اوپر جست و گزشتی ہے جہاں طبعی زندگی کے سارے جواز ہکا بکا رہ جاتے ہیں اور ایک نیا معیاتی اور حیاتی نظام قائم ہو جاتا ہے۔ یوں ان دیکھا، دیکھا ہو جاتا ہے اور دیکھا بہاؤ ان دیکھا۔ اس زاویے سے دیکھا جاتے تو کلشن کے بیانیے کا پہلا یہی اسی وقت اور راستہ دکھانے والے واقعے سے ہوتا ہے اور جہاں جہاں واقعہ وقت کو پچھاڑ دیتا ہے، وہاں وہاں یہ متعین سطحوں کو حیران کرانے کے اندر سے کلشن کے نئے ابعد اور نئی وسعتیں نکال لیتا ہے۔

### افسانہ اور کردار

اگر ہم کہانی میں وقت اور واقعے کے مادی تصور اور محفل پذیر کی مروتوں میں ترمیم کرنے کے لائق ہو جائیں تو یہ بھی ممکن ہو جائے گا کہ اس کے کردار عام زندگی کے ہو بہو کردار نہ رہیں۔ وہ اپنی جون بدل لیں گے۔ خیر اس پر تو آگے چل کر بات کریں گے کہ عام زندگی کا کوئی بھی کردار کلشن کی دلہیز پر پہنچنے ہی تہذیب کیوں ہو جاتا

ہے؟ پہلے اس پر توجہات ہونے کے فکشن کے واقعے میں کردار ہوتا کیا ہے؟ اس سوال پر آپ کو تدبیر کرنے والی ہمتی آ سکتی ہے کہ بھلا یہ بھی کوئی سوال ہوا؟ اس اہم ترین سوال کے اس طرح کے اشتہار اور اسے کچھ نہ سمجھنے یا پھر سرسری لے لینے کی وجہ سے اسے دھوا کیا ہے۔ فکشن کی جو لکھنا اہلکارے سامنے ہے اس کے زیر اثر کہا جاسکتا ہے کہ ”ہدیا“، ”گھیسو“ اور ”مادھو“ (پریم چند) ”نصیر اور خدیجہ“ (راشد الفیری)، ”سندور لال“ اور ”لا جوتی“ (راجندر سنگھ بیدی)، ”سلطانہ“ اور ”شکر“ (بٹو) اور ”نہلی کی نانی“ (صفت چٹائی) تو کردار ہیں، ”کفن“ اور ”نوح“ (پریم چند)، ”اور کوٹ“ (غلام عباس)، ”بدرے“ اور ”کالی شلوار“ (منو)، ”نانی کا بچہ“ (صفت چٹائی) کردار نہیں اشیا ہیں۔ اسی طرح ”میں“، ”وہ“، ”تیسرا“، ”تکڑا آدمی“، ”الط“، ”ب“ وغیرہ تو کرداروں کی فہرست میں شامل ہیں مگر پھول، درخت اور جڑیں، کتے، بھیت، بکریاں اور سڑکی، آگ، وقت اور لا وقت، خیال اور جذبے کا کرداروں کی حیثیت سے مطالعہ کیا جانا اہم نہ سمجھا گیا اس طرز احساس میں کردار کی ذمہ داری صرف انسان ہی نبھاسکتا تھا۔ جانوروں کو کردار بنارک جب بہت عمدہ افسانے لکھے گئے تو مجبوراً کتوں، سوروں، چڑیاں اور بھڑ بکریوں کو بھی اسی ذیل میں رکھ لیا گیا اور یوں ایک دائرہ مقرر ہو گیا کہ وہ تمام زندہ اشیا جو طبع اور معلول کے اصول کو مان کر کسی واسطے کے اندر حرکت کا احساس دلاتی ہیں، وہ کردار ہیں۔ اس تعریف کو مان لینے میں کئی طرح کی تباہی ہیں۔ بھلا یہ کیسے کر:

۱۔ کسی واقعے میں زندہ اشیا طبع اور معلول کے درشتے کے بغیر بھی حرکت پیدا کر سکتی ہیں اور بسا اوقات دیکھا گیا ہے کہ اس درشتے کے جبر کو تو ذکر واقعہ بعد الطبعیاتی علاقے سے سن کا تو راجح کر لیا ہے میں شامل کر لیتا ہے۔

۲۔ غیر جاندار اشیا، مقامات اور مقامات کی دھڑکی اور ہرہمی کا سبب اور وسیلہ بن جاتی ہیں اور سارے واقعے میں ان کا کردار اتنا اہم ہو جاتا ہے کہ انھیں نکال دیا جائے تو سارا واقعہ تو تھیں کر گر جاتا ہے۔

۳۔ صاحبِ ادارت ملوی جب فاروقی کے ”افسانے کی مابیت میں“ کے عقاب میں لکھا تو گھر سے یہ قسم کھا کر نکلا تھا کہ کسی بھی بات سے اتفاق نہیں کرنا۔ اب اسی مطالعہ کرداروں کے باب میں ہے اور اس رویے نے اس معاملے کو مزید الجھا دیا ہے۔ دیکھیے، فاروقی نے ساٹھ اور ستر کی دہائی والوں کے بے چہرہ کرداروں کے حوالے سے درست کہا کہ وہ انھیں انکی صفات کے ذریعے متعین کرتے ہیں جو ان کرداروں کو کسی طبقے یا طبقہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیکھ مالاکی غصا سے متعلق کر دیتے ہیں اور یہ کہ ان کرداروں سے خط کشیم کے بجائے دائرہ بنتا ہے۔ ان کے ہاں جو جوان، بوڑھا، لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، راج، زمین، ماں اور اس طرح کے الفاظ کرداروں کو ایک دوسرے سے تمیز کرتے ہیں۔ فاروقی کی یہ بات بہت حد تک درست بھی ہے۔ اہم وارث ملوی نے فاروقی کے اس بیان کو رد کرتے ہوئے لکھا:

”یہ پورا بیان بے معنی ہے۔ کردار اگر بے نام ہیں تو وہ کردار سچے ہی نہیں کیوں کہ کردار اپنی شناخت نام ہی سے پاتا ہے۔ ایسے کرداروں کو جن کا نام نہیں، صفات سے متعین کرنے کی بات بھی بے معنی ہے، کیوں کہ

صفات کا تعلق ذات سے ہے اور جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں سے نیز ہو گیا، مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے، اس کی کوئی ذاتی صفات نہیں، تو محض ایک باپ ہے جو باپ کے قرائدہ رویوں کی علامت ہے، لیکن اگر باپ جاہل ہے، سخت گیر ہے، بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ باپ قرائدہ یا ناپ باعلامت کی سطح سے بلند ہو کر کردار کی سطح میں داخل ہو گیا ہے۔“

(ککشن کی تحقید کا الیہ وارث علوی)

یوں وارث علوی نے علامتی اور تجریدی انسانوں کے نوجوان، بوڑھا، جوان بلڑکی، ہم، وہ، ہرکا، سپاہی، بھین، بھائی، دوسرا یا چوتھا درویش سے نپارے جانے اور انہی سے شناخت پانے والوں کو کردار ماننے سے انکار کیا ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ یہ ”محض علامات یا اشکاس“ ہیں۔ وارث علوی کے ہاں اس بیان میں یہ خرابی اور آئی ہے کہ جب اس نے کسی کردار کو علامت تصور کر لیا تو اسے کردار کے منصب سے عزل و لیا جانا جب کہ ککشن کے وہ تمام کردار بھی جو نام یا شناخت پاتے ہیں، اپنے علامتی کردار کو ترک نہیں کرتے۔ جب ہم اسے سامنے کی بات قرار دیتے ہیں کہ ککشن نگار زندگی کے سچ کو از سر نو تخلیق کرتا ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ویسے ہی خود خال اور انکی ہی چال ڈال اعلان دے، جیسی کہ عام زندگی میں ان کرداروں کی ہے۔ جب اپنے کرداروں کو عام نہیں رہنے دیتا اور انہیں ایک تخلیقی عمل سے ان جیسے کرداروں کا قرائدہ بنا دیتا ہے تو جہاں کہانی واقعے کی سطح سے اٹھ کر ککشن میں داخل ہو جاتی ہے، وہیں کردار علامت کا فریضہ بھی بھانے لگتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ کسی بھی شے، احساس، جذبے یا کیفیت کو کردار کے منصب تک لانے میں یہ دو

بنیادیں بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں:

۱۔ واقعے میں اس کا مجموعی تاثر

۲۔ اس کا انسانی حوالہ

جنہیں میں نے بنیادی یا عمیق قرار دیا ہے انہیں مان لیا جائے تو علت اور معلول کی اثر چن نکل جاتی ہے اور اشیا کا زعمہ ہونا بنیادی کی بجائے اضافی وصف ہو جاتا ہے۔ ایسے ہی جیسے ہم جسم کو حرکت میں دیکھیں اور روح کی بابت سوچیں کہ یہ ساری حرکت اسی کی عطا ہے، وہ الگ ہو جائے تو جسم ماشہ ہو جائے، جلد ٹھکانے نہ لگاؤ تو نقصن چھوڑنے لگے۔ بودیلیر نے اسی لیے تو اپنی ایک نظم میں دعا کی تھی ”اے خدا! مجھے حوصلہ دے کہ میں گمن اور ✓ ہزاری کے بغیر اپنے دل اور جسم کا مشاہدہ کر سکوں۔“

اب سوال یہ ہے کہ کہانی میں اس کے تاثر کا تعین کیسے ہو؟ اور کیا یہ لازم ہے کہ کردار وہی کہلائے جو واقعے کے متن میں پکڑتے آئے؟ جی نہیں یہ لازم نہیں ہے۔ تاہم اس کا امکان ہوتا ہے اور یہ اتنا ہی ممکن ہے جتنا محض ایک بار ذکر آ جانے سے کسی کے کردار بننے کے امکانات ہوتے ہیں۔ یہ جو میں نے واقعے میں اس کے مجموعی تاثر کی بات کی ہے تو فی الاصل اس سے ہماری مراد اس کا واقعے میں حسی ہیکر اور اور مرکزی قوت کے طور پر موجود ہونا ہے، ایک سیال مرکزی قوت جو واقعے کے حاشیے تک رسائی بھی رکھے اور یہی واقعے میں کسی کردار کا تاثر ہوتا ہے۔

اب آئیے اس دوسری بنیاد یعنی انسانی حوالے کی طرف جہاں اس سے میری مراد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ جسے ہم کردار کا منصب عطا کرنے جا رہے ہیں اس قدر ہی دنیا اور حقیقت کار کی باطنی دنیا سے ایسا رشتہ قائم ہو جائے کہ وہ واقعے کے نظریے میں نظر نہ رہے بلکہ اسے مایہ ارتعاش پیدا کر دے مایہ ارتعاش جس کی لہریں قاری کے حسی ملاحظوں کو چھونے لگیں۔ واقعہ اور حقیقت کار کے درمیان تمام سطحوں پر قائم ہونے والے رشتے کا وہ حصہ جو واقعہ اور قاری کے درمیان بعد ازاں قائم ہونے جا رہا ہوتا ہے دراصل وہ انسانی حوالہ بنتا ہے۔ جس الرحمن فاروقی نے اس انسانی حوالے کو کریم کے ساتھ جڑا ہے یعنی ”جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر وہ بات واقع ہو رہی ہے ہمیں انسانی سطح پر دل چسپی ہو۔“ یہاں اگرچہ بات ”کردار“ کی ہوئی ہے لیکن آگے چل کر جہاں انسان نے میں کہانی پن کے مسئلے پر بات ہوتی ہے وہیں واقعے کے قائم ہونے کی صورت بھی روشن ہو جاتی ہے۔ فاروقی کا بیان ہے کہ ”انسان نے میں کہانی پن براہ راست لفظی واقعات کی تکثیر و تنصیر سے نہیں ہے۔ یہ مسئلہ دراصل اس بات سے حلق ہے کہ انسان نے میں انسانی منظر کشا ہے؟ اگر انسان ہماری انسانیت کے کسی بھی پہلو کو متوجہ کر سکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہو جاتا ہے۔ واقعہ چاہے چھوٹا ہے یا بڑا، محضرت، انگیز اور محیر العقول ہو یا روزمرہ کی عام زندگی سے لیا گیا ہو، اگر وہ انسانی سطح پر ہمیں متاثر کر سکتا ہے تو ہمیں اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔“ (انسان کی حمايت میں / جس الرحمن فاروقی)

فاروقی نے بجا کہا ہے، واقعہ قائم ہونے کی ایک شرط بھی انسانی دلچسپی بھی ہے، تاہم دیکھنا یہ ہے کہ یہاں بات انسان نے میں واقعتی ہو رہی ہے، جسے فاروقی نے اوپر کہانی پن کہا ہے لہذا یہ وضاحت بہت لازم ہو جاتی ہے کہ انسان نے میں وہ واقعہ محض انسانی دلچسپی سے قائم نہیں ہوتا بلکہ اسے قائم کرنے سے پہلے ایک فن کار اپنے تخیل، مشاہدہ، حسی تجربے اور تجسس کی چھانچوں سے اس سارے مواد کو الگ کر دیتا ہے جو اس کے بحالیاتی بنیاد کو مجرد کرتا ہے۔ پیالنگ کے جانے والا مواد بھی انسانی دلچسپی کا حامل ہو سکتا ہے مگر اس کو الگ نہ کرنے سے واقعے میں بکراؤ کا احتمال ہوتا ہے اور قاری کی دلچسپی کہانی کے مرکزی دھارے سے کٹ کر اس کے خنثی سر و کاروں کی اسیر ہو سکتی ہے۔ پیالنگ جیسے سے فالتو پتھر کو الگ کرنے والی بات ہو جاتی ہے۔ یاد رکھا جانا چاہیے کہ جو فالتو پتھر الگ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس میں سے بھی کوئی نہ کوئی چہرہ نکالنا جاسکتا ہے، خدا کار کا دھیان ادھر گیا بھی ہو گا اور ممکن ہے ایک مجسمہ مکمل کرنے کے دوران میں میں ہی اس نے اس فالتو پتھر میں سے اپنی دلچسپی سے کچھ نکال بھی لیا ہو مگر فن پارے کی تکمیل میں وہ سارے خنثی سر و کار اور دلچسپی الگ کر دی جاتی ہیں یا پھر انھیں مرکزی دھارے کے اندر دبا دیا جاتا ہے۔

### فلکشن میں کہانی کا تصور

فلکشن میں کہانی کا تصور، کہانی کے عمومی تصور سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ جسے میں نے کہانی کا عمومی تصور کہا ہے۔ اسے آپ فلکشن کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ دیکھیے کوئی بھی وقوعہ خبر میں کر ایک اخبار میں چھپنے سے پہلے اس حقیقتی عمل سے دوچار نہیں ہوتا جس کا امکان فلکشن کے اندر ہوتا ہے۔ میں نے یہاں ”امکان“ کا لفظ

جان بوجھ کر استعمال کیا ہے اور اس کا سبب ہے کہ ایک خبر میں میں ایک مکمل کہانی ہو سکتی ہے یا پھر اسی خبر کو کہانی کا جز بھی بنایا جاسکتا ہے۔

تاہم یاد رکھا جانا چاہیے کہ فکشن پارے کی عمومی فضا میں اس کی جون بدل جاتی ہے۔ یہاں پہنچے ہی خیر کی طرح خط تحریر میں دایا گیا واقعہ، وقت اور حقیقت کو طبعی میں کر لیتا ہے۔ وقت اور حقیقت کی قید سے میری مراد نگ بھگ دی ہے جو چند رنگہ بیدی کے نزدیک اس کی تھی۔ اس نے اپنا تخلیقی تجربہ بیان کرتے ہوئے لکھا تھا:

”جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و من بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا، بلکہ حقیقت اور تخیل کے اخراج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے، اسے احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔“ (پیش لفظ اور مرقعہ مجموعہ راجندر سنگھ بیدی)

اور آپ جانتے ہی ہیں کہ نہ ہانوں کے اقلی پر اڑتے تخیل پکیر کو وقت گرفت میں لینے سے پہلے ہی اپنے لگتا ہے۔ بیدی نے ایک اور کتاب کے دیباچہ میں دنیا کو پرانے فلسفوں کے تخیل کی طرح مانتے ہوئے کہا تھا کہ ہم شروع اور آخر کے انداز میں سوچنے والے اس تخیل کی بابت دھندلا سا تصور تو ہمارے ہمتے ہوتے ہیں، اس کی گہرائی کو نہیں پاسکتے۔ اسی خیال کے زیر اثر جس میں ”عالم تمام حلقہ دام خیال ہے۔“ اس نے فکشن کے واقعے کو انسانی سادش کہا تھا۔ تو صاحب یوں ہے کہ فکشن کی کہانی کا واقعہ یہ ظاہر عام واقعہ ہو کر بھی عام نہیں رہتا، اس کی کہسوڑی بد جاتی ہے۔ ایک بار پھر دھیان شمس الرحمن فاروقی کے ان کلمات کی طرف ہو گیا ہے جو بیانہ کے باب میں ایک اصول تحسین کرتے ہوئے دو حصوں میں درج کیے گئے تھے۔

پہلے ایک نظر مذکورہ اصول پر ڈال لیجیے:

”وہ بیان جس میں کسی جسم کی تبدیلی کا ذکر ہو (اے) event یعنی واقعہ کہا جائے گا۔“

اور اب ان مثالوں کو دیکھیں جن میں واقعہ کہا گیا ہے:

- ۱۔ ”اس نے دروازہ کھول دیا۔“
- ۲۔ دروازہ کھلتے ہی سنا اعلان کیا۔“
- ۳۔ کتا اس کو کاٹنے دوڑا۔“
- ۴۔ وہ کمرے سے باہر نکل گیا۔“
- فاروقی کی نظر میں درج ذیل بیانات سے واقعہ قائم نہیں ہوتا۔
- ۱۔ ”میں“ کہتے بھرتے ہیں۔
- ۲۔ انسان کتوں سے ڈرتا ہے۔
- ۳۔ ہر کتے کے جڑے مضبوط ہوتے ہیں۔
- ۴۔ کتے کے لوگ دارماتوں کو دارماتوں کہتی کہا جاتا ہے۔“

اوپر کے چاروں بیانات جن میں فاروقی نے دلچسپ تو تسلیم کیا ہے مگر ان سے واقعے کے قیام کے امکانات کو رد کیا ہے، عمومی واقعے اور فکشن کے واقعے میں یہ فاضل قائم نہ کرنے کا شاخسانہ ہیں۔ ایک لمحے کو تصور



باعہ ہے کہ کتوں کے بارے میں یہ معلومات کہانی میں گھس گئے کے معاملے سے نہیں آ رہی ہیں۔ کہانی ایک ایسے مسلح آدمی کی بیان ہو رہی ہے جو آدمیت کے منصب کو جھٹک چکا ہے۔ اب آپ دیکھیں گے کہ نوپر کے سارے بیانات سے واقعہ قائم ہونے لگا ہے۔ آدمیت کے منصب کو جھٹکنے والا آدمی بول رہا ہے اور قاری ایک کتے کو بھونکتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ آدمی کے سامنے ہے ہونے لوگ گم صم کھڑے ہیں جب کہ پڑھنے والا ایک کتے کے منہ سے بھتی روشت کی ہماگ کا تصور باعہد رہا ہے۔ مسلح آدمی کے اسلحے پر قاری کی نظر پڑتی ہے تو وہ تصور میں ایسے کتے کو لانا ہے جس کے جڑے مضبوط ہیں۔ مسلح آدمی کے تیز و حاد ہنجر کا کوئی بھی نام ہو کر قاری کتے کے ایمان بکلی کا تصور باعہد رہا ہے۔ تو صاحب ایک آدمی میں چار جلوں میں جبر پانچاٹا کتا ہو گیا اور آپ کہتے ہیں کہ کوئی واقعہ یہ ہے کہ ہر جیلے کے ساتھ ہی قاری کے ذہن میں اس آدمی کے بارے میں تصور تبدیل ہوتا رہا ہے۔ یوں چار واقعات باہم مل کر ایک ایسی کہانی بناتے ہیں جو احساس کی سطح پر حرکت ہے مگر خارج میں فقط بیان ہے۔

اگر کوشش کر کے واقعے کے کام اور عمومی تصور سے واسطہ پچالیا جائے تو سہولت سے اس وقت اور واقعے کو بھی گرفت میں لیا جاسکتا ہے جو اپنے خارج میں تو ظہر اہوا ہوتا ہے مگر باطنی ترکیب اور ترتیب میں حرکت ہوتی ہے۔ نیچے کہانی کی دو تعریف جو سب کو مرعوب رہی ہے، اب ہمیں بھی مرعوب ہو گئی ہے۔ وہی جس کے مطابق ”کہانی اور کچھ نہیں فقط واقعات کی خاص ترتیب کا نام ہے۔“

### افسانہ اور اسلوب

صاحب، ممکن نے اسلوب کے بارے میں سوچا تھا تو اسے یہ کردار اور شخصیت کا عکس نظر آیا تھا۔ طویلیر کا کہنا تھا کہ اسلوب تو مکمل شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ کچھ نے اسلوب کو متن کے ابتدائی پہلو سے جوڑا اور کچھ کے ہیں یہ نقطہ لکھنے کا اہمک ضمیر۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اس کے معنی اور بھی محدود ہوئے۔ حتیٰ کہ ہر کہیں ایک ہی تلاش کے افسانے ”تحقیق“ ہونے لگے۔ ایک ہی ملا تیں ایک ماسٹر نادر، شاعرانہ نثر کا ایک ساحیل۔ اس سیلاب میں وہ بھی بہہ گئے جو اسلوب کی روح سے واقف تھے۔ تاہم جب یہ پھر اہوا پانی اترتا تو سب ہاتھ رہے تھے۔ غلطیاد نے کچھ عرصہ پہلے ان اسلوبیوں پر گرفت کرتے ہوئے کہا تھا:

”صاحب اسلوب اور صاحب طرز کہلانے کی خواہش نے اچھے اچھوں کو ضائع کیا۔ کوئی موضوع یا مواد خواہ کتنا ہی قیمتی ہو اگر ان کے پہلے سے بنائے گئے سانچے میں لٹ نہ ہو تو وہ اسے چھوڑ دیتے تھے مگر اپنے اسلوب میں کچھ برداشت نہ کرتے کہ انھیں کہانی سے زیادہ اسلوب عزیز ہوتا۔“ (حمید شاہد کا جنم جنم / غلطیاد)

غلطیاد سے پوری طرح اتفاق ممکن نہ سہی مگر جس عمومی صورت کو ان اسلوب میں گرفت میں لیا گیا ہے اس سے ایک مہدی کی جھلکیاں رہیں حالی کی تصویر کشی ہو جاتی ہے۔ جس کے مثبت (کم) اور حتیٰ (زیادہ) دونوں طرح کے اثرات ابھی تک محسوس کیے جا رہے ہیں۔ لہذا یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کو ڈھانچہ کی شکل میں جا کر سمجھا جائے۔ اس باب میں آگے چلنے سے پہلے یہ ماننا پڑے گا کہ تخلیقی عمل کا راستہ رشتہ ذات کی دریافت کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ کسی بھی فرد کی مجموعی شخصیت کا تخلیقی رنگ صرف اس قدر روشن ہو پاتا ہے، جتنا وہ فرد غلوں سے

دریافت کرتا ہے۔ دریافت ہونے والی ذات زندگی کے عام ہنگاموں میں معروف کارفرم کی شخصیت کا مکمل اظہار نہیں ہوتی تاہم اپنے پختل کے اعتبار سے ظاہری شخصیت سے بہت تلف اور بہت اہم ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ میں اپنی بات واضح کر پایا ہوں، اگر یہ درست ہے تو مجھے یہ وضاحت بھی کرنے دیجئے کہ اسلوب شخصیت کا مکمل اظہار نہیں ہوتا بلکہ حقیقی ذات کا مکمل اظہار ہوتا ہے۔ اب اگر آپ کے ہاں میری وضاحت کوئی دقت پاتی ہے تو ان لوگوں کے موقف کی کیا دقت رہ جاتی ہے جو اسلوب کو مکمل شخصیت اور کردار کا عکس قرار دیتے ہیں۔

حقیقی عمل کے دوران ذات کی دریافت بجائے خود اتنا پیچیدہ عمل ہے کہ اسے سمجھنے سے سہاؤ بیان نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً دیکھیے کہ یہ ظاہر انسان نگار کسی اور کردار کو لکھ رہا ہوتا ہے، ایسے کردار کو جس کی شخصیت لکھنے والے کی ذات سے یہ ظاہر کوئی علاقہ نہیں رکھتی مگر میں حقیقی لحاظ میں وہی "کوئی اور" شخصیت اس کے حقیقی وجود کا مظہر ہو جاتی ہے۔ جب میں کسی کے حقیقی وجود کے اظہار کی بات کرتا ہوں تو یاد رکھا جانا چاہیے کہ اس سے میری مراد حالیاتی اظہار ہوتا ہے اور میرا یقین ہے کہ یہ لکھنے والے کی حیوانی ضرورتوں سے بڑی حد تک بے تباہی کے دورانیے میں نمود پاتا ہے۔

حیوانی ضرورتوں کے جبر سے ہر سچا حقیقی کارنبرہ آزاد رہتا ہے۔ تاہم اس سے ٹٹنے کے لیے ہر فرد کے اپنے مسائل اور قرینے ہیں، مثلاً جس کے نزدیک حقیقی کائنات ایک حادثہ ہے، خیر و شر اضافی امال ہیں، وہ بحالیاتی اقدار کا تسن اجمال کو اپنے ہالے ان پانوں سے کرتا ہے جو اس شخصیت اور حقیقت سے ہیں تو یہی نسبت اور حقیقی اعمال حقیقی لمحوں میں مادی اخلاقیات سے کٹ کر ہلتر سلج وجود کے مدحانی رخ سے جڑ جاتے ہیں۔ اس طرح اس شخص کے اس مرتب ہونے والے حقیقی متن کا آہنگ اس حقیقی کار کے متن سے تلف ہو جائے گا جہاں سانی فکر کی رسائی کو محدود دیکھنے کے باوجود لا وجودی عالم کے حائلے کا اثر ابھی لگا لیا کرتا ہے۔

ہم اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لکشن لکھنے والا دراصل تجربے، مشاہدے اور تخیل کی ایک سے زائد سطحوں پر لکھتا ہے۔ جب وہ کہانی کے خارجی پیرن کو نگار رہتا ہے تو اس کے وسیع اور لامحدود حیاتی تجربے، لاشعور میں درجہ متحرک لمحوں اور پرکھوں کی وسعت کو اپنے وجود کا حصہ بنا لینے والی جبلت کے ویلے سے جہاں یہ ممکن ہو جاتا ہے کہ وہ متن کے باطن میں دوسرے متن کا اجالہ چلا جائے، وہ ہیں اس کے قطعی وجود سے فز کر ایک خاص روشنی اور خوشبو پوری قریب میں طول کر جاتی ہے اور یہی اس حقیقی کار کا اسلوب ہوتا ہے۔

اسلوب کے حائلے سے جب میں نے غشیاد کا "قل" نقل کیا تھا تو نہیں بتایا تھا کہ جب یہ ارشاد کیا گیا تھا تو بہت دخول اڑی تھی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایسا اس سبب سے ہوا کہ دونوں طرف اسلوب کو بہت ہی ظاہری سطحوں میں لایا گیا۔ اگر ایک طرف اسلوب کو وہ ساچہ سمجھ لیا گیا ہے جو کوئی حقیقی کار اپنی خصوصیات، خاص تراکیب کے استعمال، اپنے محبوب موضوعات اور نقطہ نظر کے کلیے کی سطح پر استعمال سے متعلق کرتا ہے تو دوسری طرف اس وقت رجحان کو اسلوب کا نام دیا گیا جو ایک زمانے میں رواج پا گیا تھا۔ جوں ہی وہ زمانہ جچا، وہ اسلوب بھی اسی ہو گیا۔

میں سمجھتا ہوں کہ حقیقی عمل کے دورانیے میں جو لکھنے والے باطنی متن کو متحرک دیکھنے پر قادر نہیں ہوتے،

ان کے اس کسی اسلوب کا بننا لگ بلکہ نامکن ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ دو مشن کو اپنے تجربے کے خارجی آہنگ سے جوڑنے پر جے رہے ہیں۔ اور نہ معاملہ تو یہ ہے کہ ہر حیضون ٹکسے والا جمالیاتی رنگ سے ایک برتر سطح وجود پر نور اور خوشبو سے معاملہ کر کے ایک نظام حیات مرتب کرتا ہے۔ اسے آپ اس کے حقیقی وجود کے امکانی علاقے کہہ سکتے ہیں۔ اس حقیقی وجود کا جو بھی آہنگ بننا ہے، وہی اسلوب ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب باہر سے توہم پائیں جاتا ہے۔ اسے ایک بچہ حقیقی کار کے حقیقی وجود کے اندر سے پھولتا ہوتا ہے۔

آرڈو اے اے اے اور حقیقت نگاری

آپ کو فیض اور فیض کا نشی پریم چہ کی حقیقت نگاری کو نہایت بے ہودگی سے مسترد کر دیا تو یار ہی ہو گا۔۔۔ نہیں، جو یہ ہے کہ کچھ اشارے کر کے آپ کی یادداشت چمکائے دیتا ہوں۔ یہ کلنگر آل اطوار دیو، لاہور سے ۱۸ جون ۱۹۴۶ء کو نشر ہوئی تھی اور فیض نے آغا عبدالحمید کو اس کے پریم چہ کے حوالے سے "بگلس" میں چھپنے والے مضمون پر آزادے ہاتھوں لیتے ہوئے کہا تھا کہ "تم نے تو اس گریز میں پریم چہ کو ٹالنا شروع کیا اور ستودگی کا یہیں ذکر کیا کہ ابھی جبراً مظلوم ہونے لگا ہے۔" آغا عبدالحمید نے لاکھذا حس کیس اور ریلیٹس دی ہیں مگر فیض کا اصرار تھا کہ پریم چہ کی حقیقت نگاری بہت حد تک محدود ہے۔ اس کے مطابق حقیقت ایک جامع چیز ہوتی ہے اور اس کی وضاحت وہی شخص کر سکتا ہے جس کے ذہن میں سماج کا مجموعی تصور موجود ہو۔ جب کہ پریم چہ کے ذہن میں یہ تصور سویرہوی نہیں تھا۔ پریم چہ صرف ایک عی طبع کی زندگی کو نمایاں کر کے دکھانے کے قائل تھا۔ فیض کا اعتراض یہ بھی تھا کہ پریم چہ زندگی کے شعبہ سے پیلوؤں سے متعلق نہ صرف خاموش رہتا تھا بلکہ ان سے دانستہ چشم پوشی بھی کر لیا کرتا تھا۔ یوں فیض نے صاف صاف فیصلہ نہادیا تھا کہ ٹٹی پریم چہ اور جرہ کو بھی ہو حقیقت نگار ہرگز نہیں کہلایا جاسکتا۔

یاد رہے یہ پریم چند کی وہی حقیقت نگاری ہے جس کی نظیر سید سبط حسن کو کہیں اور نہیں ملتی تھی۔ "انکارِ تازہ" میں آپ نے اس کی وہ تحریر چھپا رکھی ہو گی جس میں سبط حسن نے پریم چند کی طرف سے پیش کیے گئے کسانوں کی آزادی کے تصور کو بہت سراہا اور اس کی تعمیر کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس سے اس کی مراد سیاسی یا اقتصادی آزادی نہیں بلکہ حقیقی مل کی آزادی یعنی بشری آزادی تھی۔ سید سبط حسن کا موقف تھا کہ پریم چند کا یہ تصور بروہی روایت بہمن بلکہ میں حقیقت شناسی تھا۔ اس نے اس کو ایک عظیم لبن کار کی پروانہ تخلیق کی معراج قرار دیا تھا۔ پریم چند کے دلگداز اور ہمارے دل کے لگنے بیگانے سے واقف ہونے کی بابت سید سبط حسن کو شک تھا۔ تاہم وہ اس پر یقین رکھتا تھا کہ پریم چند کسانوں کے آزاد و حقیقی مل کا مولود نہ پرولتاریہ کے غیر آزاد و حقیقی مل سے کیا کرتا تھا، جس نے محنت کرنے والوں کو ہر قسم کی روحانی اور جسمانی آزادی سے محروم کر کے سرمائے کا ظلام بنا دیا تھا۔ ایک عیاں طبع کی بھرپور لکھائی پر پریم چند کو سید سبط حسن کا یہ حقیقت شناسی کہا جب کہ بعض اس اک طرزِ عمل کو سراسر ناقص قرار دے کر اسے حقیقت نگاری نہ مانتا، جیسا

میری طرح اب آپ کو بھی کھلنے لگا ہو گا

صاحبِ اخلاقی کو ڈالنے میں حقیقت کا تصور شروع سے وہ نہیں رہا ہے جو سچے سچے ساتھی اور  
مادی فکریوں کے انسانی نفسیات اور حواس پر شب کون مارے کے بعد ہو گیا ہے۔ آواز میں یہ احساس شدید ہو گیا

کہ انسان عقلی اور مادی سہاروں اور حوالوں کے بغیر بہتر طور پر زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ زندگی کی اس معمولی بھری کے تصور کی زد میں انسان کی روحانی زندگی آگلی اور سج پوچھیں تو ایک اعتبار سے مادی کے نئے تصور نے انسان کے عقلی وجود کو ہی ٹپٹ کر کے رکھ دیا تھا۔ انسانی تصور کی اُزان میں سوطرغ کے رخنے بڑھ چکے تھے۔ اُردو انسان کو آفاقی میں اسی نئے جگہ پر انسان سے معاملہ درپیش تھا۔ اُردو تنقید عقلی اور اصطلاحی رویوں پر زور دے رہی تھی۔ لہذا انسانہ بھی اوجہ کرادھر کو چل پڑا۔ کوئی مانے مانے مگر یہ بھی واقعہ ہے کہ سائنسی رویے کلی طور پر انسانی جمالیات کا حصہ نہیں ہو سکتے اور اس کا سبب اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے کہ سائنسی رویے اور مادی حقیقتیں سرعت کو سرے سے ماننے ہی نہیں ہیں۔ جب کہ سرعت عقلی عمل کے کل سہرا کا صدر دروازہ ہے۔

اچھا، ایس بھی نہیں ہے کہ میں حقیقت کے سائنسی اور مادی تصور کو ادبی جمالیات سے کلی طور پر ہم آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے عقلی عمل سے ہار دے پھر باہر کر دیا اس، بلکہ سچ یہ ہے کہ میں انسانہ کو حقیقت کے اس تصور کی طرف کھینچ لانے والوں کا ایک لحاظ سے احسان مانتا ہوں کہ انھوں نے انسانی لاشعور اور شعور میں ایک نئے طرح کے مگر جیت تعلق کا علاقہ دریافت کرنے کی راہ دکھادی تھی، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مافوق الفطرت واقعات اُردو انسانہ سے بے دخل ہوتے چلے گئے۔ تاہم سید سید حسن اور فیض دہلوی، حقیقت کے جس تصور کو اہم گردانتے رہے ہیں، ہماری نظر میں وہ حقیقت کا بہت سلی اور محدود تصور بنتا ہے۔ "ادب اور حقیقت" میں حسن مسکری نے بھی حقیقت کے اس تصور کو رد کیا تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ آرٹسٹ کے لیے حقیقت نہ تو پھیر ہیں، نہ گل، نہ کونٹ کا اعلان نام۔ اس کے لیے تو حقیقت ایک احساس ہے، ایک مشنی، ایک سرمستی، ایک ہسٹریا کا دورہ دیا وہ جسے فیکسچر نے fine frenzy کہا تھا۔ حسن مسکری نے اس معاملے میں صاف صاف کہہ دیا تھا کہ آرٹسٹ کے لیے شعور اور حقیقت ایک چیز ہے۔ یوں دیکھیں تو حقیقت شناسی کے حوالے سے سید سید حسن اور فیض کے ہاں حقیقت جو اختلافی علاقے دریافت ہوئے ہیں وہ اور بھی معمولی نوعیت کے نکلے نکلے ہیں۔ عقلی سطح پر حقیقت نگاری یہ نہیں ہے کہ ایک کھینے والے نے زندگی کے کن کن گوشوں پر نظر کی اور کن کن طبقوں کا اہم جانا بلکہ میرے نزدیک تو حقیقت انفرادی اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ کھینے والا عقلی عمل کے دوران ایک بے کراں احساس کے زیر اثر ان میٹ جذبوں کو جگانے میں کامیاب ہو جائے جو اس کی دھڑکنوں کو کائنات کے سینے میں گونجتی دھڑکنوں سے ہم آہنگ کر دے۔

انسانی فہم کے لیے اس کے ہونے کا احساس فی الاصل وہ علاقہ بنتا ہے جو مجید دل سے مجرا ہوا ہے۔ ہونے کے مادی تصور پر قناعت کرنے والے انسانہ نگار حقیقت کے اس خارج سے جڑ جاتے ہیں، جو بھول حسن مسکری شعور کا علاقہ ہے۔ حقیقت کے اس جزوی علاقے کو اپنی کل کائنات مان لینے والوں کا الیہ یہ رہا ہے کہ وہ نشاطِ ابدی سے بے یگانہ ہو جاتے ہیں۔ جہاں جہاں اور جس جس نے حقیقت کے اس محدود تصور کے زیر اثر انسانہ نگاری کی، وہ وہاں نگار نگاری کی سطح پر اتر آیا اور واقعے کے اندر گہری ساخت میں جس روح کو عقلی عمل سے جاری ہو کر کائناتی حقیقتوں سے ہم آہنگ ہوتا تھا، ادھر متوجہ ہی نہ ہو سکا۔ یہ حقیقت سنی کہ انسان کو جسمانی سطح پر موت سے ہم کنار ہونا ہوتا ہے اور یہ بھی بجا کہ انسان کو اس موت کے کردہ پیچھے سے نہیں بچایا جاسکتا مگر کیا اس حقیقت

کے ذریعہ بھی لازم ہو گیا ہے کہ ہم انسان کے نصیب میں خود ہی حقیقت، جمالیاتی اور روحانی موت بھی لکھ دیں۔ نیا کے تصور کے ساتھ جا کے تصور کو جوڑ لینے سے مادی حقیقتوں کی نشی نہیں ہوتی۔ تاہم ان حقیقتوں کی محدودیت ختم ہو جاتی ہے۔ جو جو انسان کا حقیقت کے محدود تصور کو لپکا دے کر کائناتی حقیقتوں سے جوڑ گیا، اس کے ہاں افسانے کا پایہ کھڑا نہیں رہا اور یہی افسانے کی حقیقت نگاری ہے۔

### افسانے میں کہانی کا پلٹا

یاد رہے وہ زمانہ بیت کیا جب افسانے کا بیان صرف ایک کہانی کو سہار سکا تھا۔ اب تو متن کے خارج اور داخل میں ایک سے زائد کہانیاں ایک خاص آہنگ میں رواں رہتی ہیں اور وہ بھی یوں کہ ہر نوع کے قاری کے ذوق، جمال اور اس کے حسی اور فکری ملاحظوں کو بقدر نظر فرما کر اب کرتی جاتی ہیں۔ یوں تو افسانے میں کہانی/کہانیوں کی موجودگی ان سات مشین سروں جیسی ہوتی ہے جن کے اوپر دلا ساری کے بعد لگا دینے سے آفریں سر کے اسرار جاگ اٹھتے ہیں، کچھ اس طرح کے کہانی/کہانیوں کے یہی آئینہ سر پہلے میں آ کر زندگی کا ایک دائرہ مکمل کر لیتے ہیں۔

لیجئے صاحب! جس دائرے کی میں بات کر رہا ہوں وہ عقیدہ کامل دیکھی جمالی حقیقت اور محض مشاہدات کی رنگارنگ مگر پختہ روشنائیوں سے نہیں بننا اور اگر بن بھی جائے تو واقعے کی فحش سچ سے اوپر اٹھ نہیں پاتا کہ اس میں قصور ہی اس الجھن، قصور ہی حیرانی، بے پناہ تشویش، مگر تجسس اور مادے کو جاہ کرنے کے عزم کی ضرورت کا بحالہ پڑتی ہے۔ بالی ہوئی بات ہے کہ انسانی تجسس موت سے نہیں، سوال سے زیادہ توانائی پاتا ہے۔ یہی توانائی متن کے اندر سے موت کو قاری کے اندر داخل و پھیل پیدا کرتی ہے۔ تشویش آگاہی کی دیوار پر ضربات لگاتی ہے اور آگاہی تشویش پر قابو پانے کے لیے نئی راہوں کے تجسس کو تراشتی ہے۔ نئے امکانات بھی کچھ رنگوں سے پھرتے ہیں۔ جب تک کہانی قاری کے اندر رہی ہے اس لیے کہ ایک روحانی لبالی پیدا نہ کرے اور نفسیاتی تاروں میں جھنجھٹا ہٹ پیدا نہ کرے، کہانی کے سروں میں گلشن کا پلٹا نہیں لگتا۔

کہانی کو افسانے میں پلٹا دینے کے لیے ہر انسان نگار اپنے اپنے وسائل بروئے کار لاتا ہے اور جگہ جگہ میں تو اس کا انحصار ہر تخلیقی کار کی ذاتی امیج اور اس کے اپنے تخلیقی عمل کی درج پر ہوتا ہے۔ کچھ دلا داخل زندگی کو کچھ کچھ خارجی زندگی کا پلٹا لگائے یا خارجی زندگی کو کچھ دلا داخل کی سمت مرکز کشی اور جمال کو ہم آہنگ کر کے اس کا انحصار اس رویے پر ہے جو اس نے خود زندگی برتنے کے لیے جنم دیا ہے۔

ممتاز شیریں نے کہانیوں کے الگ الگ تجدد کیے تو انہیں محنت کا عنوان کیا۔ مگر کی کی کوئی "حرم جاری" اس عنوان میں داخل ہوئی اور احمد اعلیٰ کا "آئندہ" ایک شہر کو کردار بنانے والا افسانہ بن گیا۔ مانا ہوں کہ ممتاز شیریں نے اسے محنت کا عنوان کیا ہے تو اتنا غلط بھی نہیں کہا کہ یہ ایسا عنوان ہے جو دوری ہی سے نظر آ جاتا ہے۔ میں کہہ آتا ہوں کہ ہر تخلیقی کار اپنی ذاتی امیج کے ہوتوں مجبور ہے۔ وہ ایک خاص رویے سے منظر دیکھا اور کھاتا ہے۔ موضوع، منظر نامہ اور تخلیقی کار بدلنے سے بیان میں اس طرح در آنے والی تبدیلیوں سے کہیں زیادہ اہم یہ بات

ہے کہ ایک ہی موضوع اور مواد کو برتنے والے دو مختلف تخلیق کاروں کے تنوع کو پرکھا جائے۔ خبر یہ تھلہ، مضر خب ہوا، میں جس تنوع کی بات کر رہا ہوں وہ ایک ہی تخلیق کار کے دو فن پاروں کو مختلف بنادینے سے ظہور پاتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ ایک تخلیق فن کار کی تخلیقات میں اس کے بے پناہ امکانات پائے جاتے ہیں۔ تاہم تکنیک کے اس تنوع کو ایک ہی تخلیق کار کے مجموعی تخلیقی مزاج کے اندر رکھ کر دیکھا اور پرکھا جانا چاہیے۔

ممتاز شیریں نے جسے تکنیک کے تنوع کے طور پر شناخت کیا ہے، وہ دراصل ایک کشن نگار کا دوسرے کشن نگار سے فاصلہ ہے۔ وہی فاصلہ جو اناطولیج کے باعث کو درخورد قائم ہو جاتا ہے، جو فکر و احساس کی تبدیلی سے درآتا ہے یا پھر جسے زمانی اور مکانی بعد کے سبب خود بہ خود رجحان میں آ جاتا ہوتا ہے۔ وہ مکی تکنیک تو صاحب خدا لگتی کہ تو بات ہی بیدی اولیٰ درست لگتی ہے کہ "مختصر افسانے کا کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا۔"

بیدی نے افسانے کا کوئی کلیہ نہ قائم کرنے کا جو کلیہ قائم کیا ہے، اس سے مجھے اتفاق ہے۔ مکی بالکل اتفاق۔ ماننا پڑے گا کہ ہر تخلیقی تخلیق کار کے ہاں ہر افسانہ اپنی ہی تکنیک کے ساتھ کاغذ پر اترتا ہے۔ اس کے ہاں صنف کہ یہ تکنیک اسے ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے مقبول بناتی ہے یا نہ کام تجربہ قرار دے کر طاق لیاں پر رکھ دیتی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ہر ماں کے گھر بچہ استحقاق سے ہر بچہ الگ شناخت لے کر پیدا ہوتا ہے، کچھ مقدر کے سکندر نکلتے ہیں اور کچھ کو زمانہ روئے کر گزر جاتا ہے۔ مجھے یاد ہے صاحب، کہ بات افسانے میں کہانی کے پلٹنے کی ہو رہی تھی۔ افسانے میں تکنیک کے تنوع تک ہم گمراہ ہو کر نہیں آئے، قصداً آئے ہیں کہ یہی وہ حیلہ تھا جس کے وسیلے سے میں یہ کہنے کے قابل ہو پایا ہوں کہ ہر لکھنے والا اپنے تمام افسانوں میں کہانیوں کو ایک طرح سے نہیں پاتا، ہر کہانی میں اسے ایک الگ قرینے کا اہتمام کرنا ہوتا ہے۔ ایسا نہ کرے تو ایک ہی کہانی کی تخلیق کا جواز ہی مشکوک ٹھہرتا ہے۔

## افسانہ

ڈاکٹر صفات احمد علوی

یہ مضمون راولپنڈی کے مقاصد کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا ہے:

۱۔ انفرادی ادب کی ضرورت انسانی معاشرے کو کیوں ہے؟

۲۔ فکشن کی اقسام کیا ہیں؟

۳۔ افسانہ کیا ہے؟ فوری اس میں کیا تلاش کرتا ہے؟

۴۔ افسانہ کی ضرورت کب اور کیوں پیش آتی؟

انسان طبعاً حسن کا دلدادہ، بیش کوش اور ربانی ہے۔ وہ مستقل حصول خوشی کی جستجو میں مصروف رہتا ہے اور یہ جستجو اپنے ارد گرد فضا کے وسیع کے فریقین دور کی تمام امکانی پگھڑیوں میں اپنے تصور کے گھومنے پر ہوتی رہتی ہے اور خیال کی تسکین کے لیے وہ ایسے نون کو ایجاد کرتا ہے جن کے سہارے اس کی ذاتی حسن بینی اور اس کی حسن بحالیات پوری ہو سکیں۔

فکشن فن کی دو قسم ہے جو ذاتی انسانی کی بحالیاتی حس کو تسکین دے اور اس کے لیے تفریح طبع کا سواد فراہم کرے۔ لیکن ضروری نہیں کہ فکشن انسان کی صرف بحالیاتی اور تفریحی ضرورتوں کو ہی پورا کرے بلکہ اسے کہہ سہ سہادی، فکری حدود، کسی مخصوص فکر کی ترویج مثلاً سیاسی پروپیگنڈے یا قومی یا مذہبی مصیبت، مخصوص اقدار کی تشہیر و مدح کرنے کے لیے بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ فکشن صرف من گھڑت باتوں یا واقعات پر ہی مبنی ہو بلکہ اکثر بیشتر اس میں زندگی سے حلقہ بچے واقعات، حادثات زندگی، تاریخی مولود وغیرہ کو انسانی رنگ دے کر پیش کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات اس میں مذہبی عقائد و خیالات کو بھی پیش کیا جاتا ہے۔

چنانچہ کسی دینے والے وقت میں کسی طائفے کی اقدار، رسوم، رہن سہن، آداب، مجلس اور لسانی اور ثقافت وغیرہ کا اعجاز اس دور میں لکھے گئے فکشن کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر فکشن انسانی تہذیب کا حامل ہوتا ہے ان کے تہذیبی (archaeology) کو جو پہنچاتا ہے اور انسانی معاشرے کے گمانے والے لوگوں کا لائق عمل ترسیم دینے میں سنگ میل کی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔

افسانہ تخلیقی ادب کا ایک صنف ہے۔ انسان کی زندگی میں بالعموم اور بالخصوص انسان کے ضرورت کے ہر شعبے میں یہ کہنا کافی ہے کہ:

۱۔ یہ انسانی تجربہ زندگی کو باقاعدگی ترسیم و ترتیب دیتا ہے۔

۲۔ یہ انسانی تہذیبی ماحول اور فکری اقدار کی کھوج لگاتا ہے اور ان کو منظم عام پر لکھتا ہے۔

۲۔ یہ اپنے قاری کے احساس و شعور کی آبیاری کرتا ہے۔

۳۔ اس سے انسان ان چیزوں کے بارے میں معلومات حاصل کر سکتا ہے جو اس کے علم میں پہلے نہیں تھیں اور وہ بآسانی اس کی یادداشت کا حصہ بن جاتی ہیں۔

ریمنڈ کارور (۱) نے اپنے ایک مضمون ”کہانی کی مہادیات“ (Principles of a Story) میں دعویٰ کیا ہے کہ چیخوف (Anton Chedhov) (۱۸۶۰-۱۹۰۴) سے جیمس جوائس (James Joyce) (۱۸۸۲-۱۹۴۲) تک دور جدید کی فکشن کی تعریف دراصل انسانے کی مرہون منت ہے جسے بالآخر امریکی ادب نے باقاعدگی کی شکل دی۔ لیکن ہم اردو ادب میں آج بھی پوچھتے ہیں افسانہ کیا ہے؟ کس تحریر کو افسانہ کہیں اور کس کو نہیں؟ کہانی، قصہ، حکایت، افسانہ کیا یہ سب ایک ہی چیز ہیں؟

”شعر“ کی تعریف کی طرح کوئی بے کم و کاست و باقاعدہ تعریف ”نثر“ کی نہیں کی جاسکتی۔ وجہ یہ ہے کہ نثر میں بمقابلہ منتخب شعر کے کہیں زیادہ بوقلمونی اور سوز و گداز ہوتی ہے۔ اس میں تو اترا و اتقات، تسلسل وقت، ہم رنگی اور استدلال کی گنجائش موجود ہوتی ہے۔ ساتھ ہی یہ روزمرہ کی بول چال سے زیادہ نال میل رکھتی ہے۔ اس میں نثر فکشن (من گھڑت بات، طبع زاد یا انسانی بات) اور غیر فکشن (غیر انسانی، زندگی کی حقیقت پر مبنی بات) موضوعات کے مضامین قاری تک موثر انداز میں پہنچاتا ہے۔ اس میں ابہام، لادستوریت، کتابت اور استعارے سے حتی الامکان کم کام لیا جاتا ہے۔ اس سے انسانی زندگی کے معروضی پہلو کو بہتر طور پر متاثر کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ یہ پیغام دہی میں معاون ہوتی ہے اور انسان کی کردار سازی میں اہم حصہ ادا کرتی ہے۔

نباتات کی دنیا میں کثرت سے پائی جانے والی بوقلمونی کے سبب نوع (اسپیشیز - Species) کی کوئی ایسی جہت تعریف ممکن نہیں جو اس دنیا کے تمام نباتات کی انواع کا احاطہ کر سکے۔ چنانچہ کسی واحد عمومی تعریف کے تحت ایک نوع کو دوسری نوع سے علیحدہ شناخت کرنے میں سخت دشواریاں پیش آتی ہیں۔ تاہم وہاں ہم عملی سہولیت سامنے رکھ کر انواع کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرتے ہیں۔ کوئی ایسی ہی کسوٹی ہم اختراعی نثری ادب میں بھی کیا استعمال کر سکتے ہیں؟ میرے خیال سے یہ ممکن ہے۔ ذیل میں کچھ اسی قسم کی میزان پر فکشن کے اصناف سے انسانے کی تعریف اخذ کرنے کی کوشش کریں گے۔

## فکشن کی اقسام:

انٹرنیٹ (Internet) پر ویکی پیڈیا، دائری انسائیکلو پیڈیا (Wikipedia, the free Encyclopedia) فکشن میں ذیل کے اصناف کو شامل کرتے ہوئے ان کو اس طرح مختصراً متعارف کراتا ہے:

۱۔ داستان: ایسا کام جو دو لاکھ یا اس سے زائد الفاظ پر مشتمل ہو۔  
جس میں خیمات، ان کی اصل، ابتدائی تاریخ اور ان سے منسوب شہ زوروں یا دنیا کی اصل سے منسوب عقائد شامل ہوں (دیومالا: اسطورہ، اساطیر کی بنیاد پر مثلاً مہا بھارت)۔۔۔۔۔ (۲) جس میں مافوق الفطرت



حالات یا من گھڑت اور محیر العقول واقعات بیان کیے گئے ہوں (جنات، پری، دیو وغیرہ کی داستانیں، مثلاً سائنس فکشن) (تایب)

۲۔ ناول: ایسا کام جو ساٹھ ہزار یا اس سے زائد الفاظ پر مشتمل ہو۔

فرائضی اور افسانوی زبان سے مستعار لفظ جہان زبانوں میں ”حدیث“ یعنی ”نیا“ کے معنی دیتا ہے۔ ناول دور میں پایا طویل نثری کاویہ تھا جس میں رومانی کیفیت، محبت کا احوک، قاری کے تجسس کو بیدار کرنے کے عوامل شامل ہوا کرتے تھے۔ تاہم آج کے دور میں اس کو اہم ادبی صنف میں شمار کیا جاتا ہے جہاں قاری مقابلہ اصل واقعہ کے فنی خوبی، خصوصاً ادبی اسلوب اور انسانی احساسات کی گہرائی، کرداروں کی شخصی خوبیوں اور کرداروں اور ان کے انداز کا حلائی ہوتا ہے اور ان پر سرورشی تنقید کرتا ہے۔

۳۔ ناول لا (Novella) اور ناولٹ (Novelette): ناول کے کام میں سترہ ہزار پانچ سو یا اس سے زائد لیکن ساٹھ ہزار سے کم الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ جب کہ سوغزالہ کر میں کم از کم سات ہزار پانچ سو لیکن سترہ ہزار پانچ سو سے کم الفاظ ہونے چاہئیں۔

ناول کے ایک طرح سے مختصر ناول ہے جس میں قاری وہ تمام خواص و صولتا ہے جو اسے ناول میں با تفصیل ملتے ہیں۔ جب کہ سوغزالہ کر ایک طویل افسانہ ہے جس میں انسان کے مقابلے میں کردار کی شخصی خوبیوں یا کرداروں کا مطالعہ، ماحول جس میں کہانی کے تانے بانے بنے گئے ہیں، قدرے تفصیل سے ہوتے ہیں۔

۴۔ افسانہ: ایسا کام جس میں کم از کم دو ہزار لیکن سترہ ہزار پانچ سو سے کم الفاظ شامل ہوں۔ افسانہ میں کوئی فرضی واقعہ یا سوانحی واقعہ یا کسی حقیقت کو برعکس دل کشی اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ بیان کا اصل مقصد قاری کی گرفت میں جلد آ جائے۔ آج کے ناول کے سرورشی رسائی پیری کے پیش نظر انسان کو ناول کا مختصر تصور کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ افسانہ مختصر تر بیان ہے۔ عام طور سے یہ دوسرے نثری لکھن کے مقابلے میں اپنے طریق بیان میں زیادہ اختصار پسند ہے۔ چنانچہ اس میں الفاظ کا چناؤ اور ان کا بجا و فصاحت و بلاغت، روانی، سلاست و اختصار اور تہہ داری کے ساتھ ساتھ ایسا پر اثر بھی ہو کہ قاری تک پیغام نہ صرف بلا کسی ابہام پہنچ جائے بلکہ اس کے ذہن میں تبادلات کے لیے تجسس کا عنصر بھی قائم ہو سکے۔ یہاں جذبات میں اشتعال پیدا کر دینے والی ترکیبیں جیسے قافیہ بندی، ہم آوازی اور تخیل حسی کی صنعتیں استعمال نہیں ہوتیں بلکہ قاری کو پرسکون رحمت فکر کی طرف مائل کیا جاتا ہے۔

۵۔ لمبی لکھن (Flash Fiction): ایک ہزار یا اس سے زائد الفاظ لیکن دو ہزار الفاظ سے کم پر مشتمل لکھن۔ مزید غور و خوض کیے بغیر اس کو ”افسانچہ“ کی اصطلاح دے دی گئی ہے۔ اس کو ابھی اردو لکھن کی دنیا میں کوئی طبع اور مستقل صنف کی حیثیت نہیں ملی ہے۔ گو یہ پاکستان اور ہندوستان میں بعض افسانہ نگاروں نے ایک دو تجربے اس سلسلے میں کیے ہیں۔ (نامیہ کے ڈاکٹر اشفاق احمد کے چھ لمبی لکھن کے نمونے ماہنامہ ”پرواز“ ستمبر ۱۹۷۶ء کے شمارے میں شائع ہوئے ہیں۔)

## افسانہ کی ابتدا

ولیم ہواٹز (۲) نے افسانے کی ابتدا کا ایک تخلیقی خاکہ کھینچا ہے جو کچھ اس طرح ہے کہ ہزاروں برس پہلے ابتدائی دور کے انسان کے کسی قبیلے کے لوگ تمام دن کے کاسوں سے فارغ ہو کر لالہ کے گرد بیٹھے شام کا کھانا کھا رہے تھے، چھینا جھین کر رہے تھے، شور و فوفا میں مصروف تھے، بچے قریب میں دو دو رہ رہے تھے اور شور مچا رہے تھے کہ ہکا بیک ان میں ایک شخص نے کہا "تم سب کو یقین نہیں آئے گا کہ آج میرے ساتھ کیا ہوا" اور اس پر ایک لخت سب نے کھانا چھوڑ دیا، بچوں نے رونا دھونا اور شور مچانا چھوڑ دیا، مجمع پر سکوت چھا گیا، سننے کے لیے سب ہم تن اس شخص کی جانب حوجہ ہو گئے۔ یہاں کہانی کہنے کی روایت پڑی۔

ظاہر ہے کہ ہم آج ایسی کوئی بات ثابت نہیں کر سکتے۔ تاہم سب جانتے ہیں کہ بچا اپنے دادا، دادی اور نانا، نانی سے عموماً کہانی سننے کی فرمائش کرتا ہے۔ اس سے کیا یہ ظاہر اور ثابت نہیں ہوتا کہ کہانی (افسانہ، قصہ داستان) سننے کا اشتیاق اور اس میں دل چسپی انسان کی فطرت ثانی کا اہم حصہ ہے کیوں کہ یہ ہم جنس کے بارے میں ہوتی ہے۔ یہ سامع (قاری) کی سوچ کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے جذبہ تجسس کی تسکین کرتی ہے اور اسکی جانکاری یا تجربے کے عالم یا مظلوم یعنی دنیا کے غیب و عدم پر قیاس آرائی میں معاون ہوتی ہے۔ جب یہ مختصر ہو تو اس کو قاری اور سامع دونوں بآسانی دہا فراطہر آ جاتے ہیں۔

قصص، حکایات یا کہانیاں (Anecdotes)، لوک کہانیاں (Folk-tales) اور اخلاقی کہانیاں (Fables) جو سینہ بہ سینہ اور نسل بعد نسل کسی قبیلے یا کینٹنی کے بزرگ اپنے بچوں اور ہم عصروں کو سناتے۔۔۔ اور اب کھت پڑھت میں آگئی ہیں۔ وہ بھی افسانوی رنگ لیے ہوئے ہوتی ہیں۔ تاہم آج کے دور میں ان کو۔۔۔ سے علیحدہ منف تصور کیا جاتا ہے۔ یہ اصناف "داستان" کے زیادہ قریب ہیں۔

افسانے کا مبداء روایت، قصہ یا کہانی خیال کیا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کہ داستان کے مطن سے ایک درختوں ستاد افکار دس صدی میں علیحدہ ہو کر اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نثر ادب کے اقل پر بھگایا۔ اب یہ ستارہ اپنے تئیں خود قاطعی شناخت ادبی صنف ہے جسے یورپ کے ادبی مکتوں نے بغیر زیادہ دھیان دینے "شارٹ اسٹوری" (Short Story) کا نام دے دیا۔ افسوس کے ساتھ کہتا پڑتا ہے کہ "شارٹ اسٹوری" کی اصطلاح اپنی ذات میں خود ناقص اور مبہم ہے، پر اب جب یہ قاطعی اشاعت ادبی صنف ہے تو اس کی تعریف کیا ہے؟

## افسانہ کی تعریف

یہ من گھڑت نثر کا ایسا گلا ہے جو ایک نشست میں پڑھ لیا جائے (ایڈ گرائلن پو کی دی ہوئی تعریف)۔۔۔ میں یہ تعریف نہایت کل یکن غیر مکمل ہے۔ پو کی دی ہوئی اس مختصر تعریف میں جو اشارہ پنہاں ہے وہ صنف کا غیر معمولی انوکھا پن اور اس کے تاثر کی وہ قدرت ہے جو وسیعہ واحد میں قاری کو اپنی گرفت میں لے لے۔۔۔ کیوں کہ پو اس سلیطے میں حریف آگے چل کر کہتا ہے۔۔۔ اس میں کوئی ایسا غیر ضروری لفظ نہ لکھا گیا



اس صنف میں عوام کی اپنی معمولی دل چسپی کے سلسلے میں ولیم براؤنڈ کا خیال، کس کا جواب "مصنعتی اور اداویاتی (ڈیموگرافک demographic) نظام میں ملنا چاہیے" قابل غور ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مغرب کی ثقافت اٹالیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقاء پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نپلے حوصلے جیتے میں شرح خوراک کی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی و انسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش دلی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل مہاںپ کے لیے ناول جیسی میرا سکتی تھی اور نہ وقت۔ اس سے نیم ادبی رسائل کی مانگ بڑھی اور پڑھنے والے عوام میں فکشن پڑھنے کی عادت ہوئی خواہش و طلب کے پیش نظر نیم ادبی رسائل نے ان کے چھاپنے کا اہتمام کیا جس سے فکشن نگاروں سے اس حقیقت کو تسلیم کیا کہ افسانہ قابل فروخت ادبی جنس ہے جس کی آمد ان کی تاسیاتی زندگی کو پورا کرنے میں معاون ہو سکتی ہے۔ برصغیر کے تاعیر میں ولیم براؤنڈ کا یہ نظریہ اور جہاں افسانے کی مانگ اپنے نقطہ سرورج پر پہنچا اس سے ستر کی پچھلی صدی کی دہائیوں میں پہنچی کر مائل بہ تنزل ہو گئی تھیں طلب ہے۔ ڈاکٹر مصطفیٰ کریم سے جادلہ خیال کے دوران یہ بات سامنے آئی کہ پچھلی صدی کے وسط میں ہندوستان کی جنگ آزادی کی ہنگامہ آرائی اور اتحاد تقسیم ہند کی رست فیزی سے سماجی حالات میں جو توڑ پھوڑ ہوئی اس نے وہاں کے ادبی ماحول سے اسانے کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ ان کا یہ نظریہ بحیثیت افسانہ نگار ٹھیک لگتا ہے لیکن عوامی طلب کے سلسلے میں بحث جواب ہے۔

بطور ادبی صنف کے دور حاضر کے افسانے کی داغ بیل سب سے پہلے یورپ میں انیسویں صدی کے اوائل میں پڑی۔ اور یہ صنف عوامی سطح پر اس قدر مقبول ہوئی کہ بعض اخبارات اور تجارتی جرائد نے بڑے اچھے معاوضے دے کر اس وقت کے مصنفین سے فرمائش افسانے لکھوائے۔ چنانچہ ایف اسکات فزجرالڈ (F. Scott Fitzgerald) جیسے ہند روزگار امریکی مصنف نے بھی اپنی مالی مشکلات کے حل کے لیے لکھے گا ہے افسانہ نویسی کو اختیار کیا۔ انگریزی ادب کی دنیا میں اس کا عروج ۱۹۵۲ء میں ارنسٹ ہمنگ کی (Ernest Hemingway) کی ناول "اولڈ مین اینڈ داسی" (The Old Man and the Sea) کی شکل میں ظاہر ہوا جو لانف میگزین (Life Magazine) کی فرمائش پر لکھا گیا تھا اور اس کی وجہ سے اس کے ترجمین لاکھ (5300,000) کاپیاں فروخت ہوئی تھیں۔ تاہم اس کے بعد تجارتی جرائد میں افسانے کی اشاعت کو دیکھی کامیابی انگریزی ادب میں میسر نہیں آئی۔ فانسوس ہے کہ اردو ادب میں افسانے کی ایسی کوئی داستان ہمیں میسر نہیں سوائے اس کے کہ آج بھی ہم وسط و سوسویں صدی میں لکھے گئے پریم چند، منوہراجند سنگھ، بیوی، کرشن چندر، جست چٹائی اور ان کے ایک دو ہم عصروں کے افسانوں کے ناخواہ ہیں لیکن اس دور کے بعد اس صنف کی مقبولیت اردو کی دنیا میں دیکھی نہیں رہی۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کے جواب کی تلاش کی ضرورت ہے۔

### قاری کسی افسانے میں کیا تلاش کرتا ہے؟

سب سے اہم صنفیاتیہ (narratology) ہے۔ قاری اس صنف میں تلاش کرتا ہے کہ فکشن نگار نے اپنے افسانے میں فی خصوصیات پیدا کرنے اور اسے پراثر اور مبالغہ آمیز بنانے اور ارامانی اعداد دینے کے

لے کن حاصر کا استعمال مکمل یا مکمل قدرت سے کیا ہے اور یہ عناصر ذیل ہیں:

۱۔ کردار (Character/s فرد یا افراد)

کردار کسی حد تک حقیقی زندگی کے قریب تر ہیں؟ ان کے جذبات انسان کی جلی اور انسانی نفسیات میں  
ہر تک اس معاشرے سے، جس میں افسانہ پرورش پا رہا ہے ہم آہنگ ہیں؟ اگر ان میں تال میل نہ ہو تو قاری  
محسوس کرتا ہے کہ وہ افسانے سے کوئی چیز اخذ نہیں کر سکتا۔

۲۔ کرداروں کے درمیان سوچ اور واقعات کا گھراؤ (conflict)

پوری کہانی میں ان عوامل کی تلاش کرتا ہے جو کرداروں کے درمیان کوئی گھراؤ پیدا کرتے ہیں۔

۳۔ جامم کردار (antagonist)

۴۔ امید و ہم کا نقطہ سرخ (climax)

کہانی میں نقطہ کا سمت شدت سے قاری محسوس کرتا چاہتا ہے۔ اور وہ (صورت ۲) ہے اس واقعہ کو جو  
مرکزی کردار کو گھراؤ کے حل کی طرف لے جائے۔

۵۔ مکالمہ یعنی گفتگو کرداروں کے درمیان گفتگو (dialogue)

قاری امید کرتا ہے کہ کردار وہ زبان استعمال کریں گے جن کے معاشرے میں اور ان کے ماحول اور  
ان کے اطراف میں رہنے سے اس سے ماحول میں یکجہتی قائم رہتی ہے اور کردار حقیقت کے قریب تر لگتے ہیں۔

۶۔ زمین جو کہانی کا خاکہ یعنی کہانی پیش کرے (plot / مقام اور وقت جس میں کہانی کا خاکہ  
دیا اور جو کہانی کے حواجز اور نفاذ کو مرتب کرے (setting) اور واقعات کے ظہور میں آنے کی منظر کشی  
(scene) اور ان میں اس طرح کا تسلسل جو درمیان مطالعہ ان سب کے درمیان تاثر وحدت (unity in  
place, time and action) پیدا کرے۔

مثلاً جب کہانی امیر گھرانے سے متعلق ہو تو پوری امید کرتا ہے کہ کہانی کی نفاذ ماحول کا حواض باث،  
ان کا ذکر رکھاؤ ان کی حیثیت کے مطابق ہو۔ اگر کہانی فسادات کے دور میں واقع ہو رہی ہے تو کسی خون خرابے کی  
منظر کشی قاری کی توقع کے خلاف نہ ہوگی۔

انسان کی زمین (plot) یعنی واقعات کا تسلسل اور کرداروں کا چال چلن و حرکات، جو مرکزی  
گھراؤ کے سلسلے میں واقع ہوتے ہیں، قاری انسانے میں تلاش کرتا ہے۔ مثلاً کوئی کہے کہ بڑا حائض اپنی طبیعت کو  
پہنچ کر فوت ہو گیا تو کاہر ہے یہ سیدھا سادا امر واقعہ ہے۔ چاہے یہ کہا جائے کہ بڑا حائض ایک طویل بیماری کے بعد اور  
طبیعت کو پہنچ کر اس دنیا سے سدا حار گیا تو قاری اب طویل بیماری کے دورانیہ کو جاننے کا خواہاں اور ان واقعات کی  
تلاش کہانی میں کرتا ہے۔ ان میں تسلسل کی امید کرتا ہے کہ کیوں کر وہ بیماری اس کی موت کا باعث ہوئی۔ اس  
دورانیہ کے آثار چھوڑاؤ کو تلاش کرتا ہے۔

۷۔ قاری کا نظریہ (point of view of the narrator)

عموماً واحد حکم یا واحد قائب کے کلام کے توسط سے قاری تک پہنچتا ہے۔ قاری توقع کرتا ہے کہ یہ

پیش کش ایسی ہو کہ وہ نظریہ من و عن محسوس ہو کہ یہ کہانی میں موجود کسی کردار کا ہے۔

۸۔ کہانی کا مرکزی کردار (protagonist)

۹۔ بحران یا نازک وقت۔۔۔۔۔ مرکزی کردار کی اپنے اصول سے وابستگی کے تحت شدید

سے پیش آنے والے ٹکراؤ کو حل کرنے کی کوشش۔

۱۰۔ ٹکراؤ کا حل (resolution i.e. finding a solution)

یہاں قاری ان منطقی واقعات کو تلاش کرتا ہے جو کہانی کو کامیابی سے اختتام تک پہنچاتے ہیں۔

۱۱۔ اسلوب یعنی کہ کہانی کے اجزائے ترکیبی کی ترتیب (structure and style)

قاری افسانہ نگار سے امید کرتا ہے کہ کہانی کسی مخصوص انداز میں پروان چڑھے، خواہ ابتداء الیٰ کی ہی

ہو تاہم جوں جوں کہانی آگے بڑھے اس کا تسلسل منطقی ہو گا اس کا اختتام بے شک غیر متوقع طور پر ہو کہ وہ اپنے

مختلف نتائج و توضیحات اخذ کر سکے۔

۱۲۔ ذیلی خاکہ جزا حاصل خاکے کو سہارا دے (subplot)

۱۳۔ ایسی صورت کو قائم کرنا کہ قاری کہانی کے ساتھ اپنے آپ کو ضم کر لے اور پورے طور پر

کہانی سے لطف اندوز ہو سکے (suspension of dis belief)

۱۴۔ موضوع کا انتخاب جہاں قاری پیش کیے جانے والے نظریہ کا تجزیہ کر کے سمجھ پائے کہ

کہانی کا لب لباب کیا ہے (theme)

۱۵۔ مصنف کا خود کا اپنا انفرادی اسلوب اور زبان پر قدرت (mechanics)

قاری سادہ اور بلا کسی الجھاؤ کی زبان، لسانی قواعد کی پابندی، بہترین الفاظ کے چناؤ کی امید رکھتا ہے جس سے وہ

پاسانی کہانی کے متن اور اس کی روح سے آشنا ہو سکے۔

۱۶۔ افسانے کی سرخی

قاری کی توجہ کا مرکز اول ہے جہاں سے قاری اندزہ لگاتا ہے کہ کہانی کا موضوع کیا ہے۔

ضروری نہیں کہ کسی افسانے میں یہ تمام اجزا شامل ہی ہوں۔ تاہم ان میں سے چند کی حیثیت مرکزی و

ہلنی ہے جن کے بغیر قاری کے لیے افسانہ کو افسانہ کہنا مشکل ہے، مثلاً اوپر گھمائے ہوئے عناصر میں سے

۱، ۳، ۴، ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۵ اور ۱۶ بہت اہم ہیں۔

جہاں تک زبان پر قدرت کا سوال ہے، اس سلسلے میں اردو زبان میں مقامی و علاقائی تغیرات اس قدر

ہیں کہ اس بارے میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا۔ پھر بھی میں سمجھتا ہوں فریک اوکوز (۳) نے جو معیار قائم کیا

ہے (اور یہاں تھوڑے تصرف کے ساتھ) اس پر افسانہ نگار اپنا امتحان خود لے سکتا ہے جب وہ اردو زبان میں

اپنے علاقائی و مقامی تغیرات کو خیال میں رکھتے ہوئے صرف چند وہ الفاظ میں ایسا مکمل نقشہ کسی اصل مرغ، جو

پورے شان استثناء کے ساتھ جو کسی غیر مصروف سڑک کو پار کر رہا ہو بشمول وہ صورت جب ہلکا کر لی سوز گازی

اس کے سر پر آ پٹھنے تو ایسے میں پیدا ہونے والی سرسبکی اور سامنے کھڑی موت سے نمودار زمانی کی کیفیت سمجھ سکے کہ

کاری محسوس کرے کہ وہ اس منظر کا جتنی شاہد ہے جس کی نظروں کے سامنے سے واقعہ نہ صرف بائیسکوپ کی فلم سے گزر گیا بلکہ مرع کے احساسات کا جتنا موقع بھی جو اس کے ذہن میں کھلبلی چارک اس کا پرواز اٹھل اسے اس دنیا کے علاوہ کسی دوسری دنیا کی پگھڑیوں کے سفر پر لے جائے تو میرا خیال ہے اس مصنف کو سمجھنا چاہیے کہ اسے کامیاب افسانہ لکھنے کے لیے زبان پر قدرت حاصل ہے۔

زبان پر قدرت بڑی حد تک انسانی عمل ہے۔ افسانہ نگار کشن لکھنے کے لیے فطری استعداد، طبعی میلان یا قدرتی صلاحیت بھی درکار ہے۔ عموماً میں نے اردو کے افسانہ نگاروں کو یہ کہتے ہوئے سنا ہے کہ وہ ایک عام انسان سے زیادہ ”حساس“ ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ دیکھو اپنے قاری اور سامع کو ”بے حس“ گردانتے ہیں اور ایسا کہہ کر بڑے جانے بوجھے واسطے صارف کی ذات کا اتقان کرتے ہیں جو کسی بھی طرح ان جیسے احساس طبیعت دیکھنے والے کے لیے گوارا نہیں۔ لیکن یہ ایسا کیوں کرتے ہیں؟ یہ ”آہ“ ”ہرز“ ”آورد“ کا کہیں سوال تو نہیں۔۔۔۔۔ ”آہ“ یعنی ”القا“ یا ”دہی اترے“ کی شکل میں خیال کی پیدائش۔ جب کہ صورت حال یہ نہیں ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ہمارے اطراف کسی واقعہ سے پیدا ہونے والا تاثر ہمارے لاشعور کے پردے پر موجود تجربے کی بنا پر تحریر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ کشن لکھنے کے لیے طبعی میلان، فطری استعداد یا قدرتی صلاحیت کا ہونا ضروری تو ہے لیکن کامیاب افسانہ نگاری کے لیے اس طبعی میلان، فطری استعداد یا قدرتی صلاحیت کی باقاعدہ تعلیم و تربیت کرنا بالکل اسی طرح اہم ہے جس طرح کہار اپنے اپنے فن کو کمال پر پہنچانے کے لیے اپنی قدرتی صلاحیت کی تربیت و ترقی چاک پر بار بار کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر اس میلان، استعداد یا صلاحیت کو بھی انسانی عمل سے گزارنا ضروری ہے۔

کامیاب افسانہ نویس کے واسطے قدرتی صلاحیت اور تربیت یا فن صلاحیت کے ساتھ ساتھ مصنف کا اس دنیا میں یقین ہونا بھی ضروری ہے جو اس کے اپنے خیال کی پیداوار ہے۔ وہ دنیا جو صرف اور صرف اس کی ذات سے تعلق رکھتی ہے۔ اس دنیا کے ثبات پر مصنف کا یقین اس قدر استوار ہونا چاہیے کہ جب اس کا شہکار شہود میں آئے تو اس شہکار کا ہر حرف اپنے دوغی مدغمی سے اس دنیا کی موجودگی کا اقرار کرتا ہو۔ وہ شہکار اس دنیا کا ایسا عین ثقیل ہو کہ قاری بلا تذبذب مصنف کو پہچان سکے۔ یہ بات میں نے اردو شعری ادب میں دیکھی ہے اور انگریزی اور دیگر ہر لی زبانوں کے افسانوں میں ہی دیکھی ہے، جہاں ایک منجید قاری فوراً کہہ اٹھتا ہے کہ اس کلام میں غالب کا رنگ ہے یا اس افسانے میں ”کافکا (Kafka)“ کا حراج موجود ہے۔ مجھے تعجب ہے کہ ایسی بات اردو افسانے میں اب تک کیوں نہیں پہنچی پائی؟ شاید میرا سوال میرے مطالعے کی کمی کا نتیجہ ہو۔ اردو کے افسانہ نگار شاید یہ جواب دیں کہ میں نے عبادت کے اسلوب کی طرف توجہ دی ہوئی تو اس کا جواب ہر آسانی مل جائے۔ لیکن اردو میں تجربے کے بعد بھی کافکا اور دوسرے ہر لی افسانہ نگاروں کے شہکاروں پر اپنے مصنف کے دستخط ثبت ہونے نظر آتے ہیں۔

بوجوں کے یہاں ایک اصطلاح ”موضوع (Theme)“ مستعمل ہے۔ سوال یہ ہے کہ عام کشن میں اس اصطلاح سے کیا سمجھا جاتا ہے؟ اخلاقی کہانیوں (parables/ Fables) کا جیسا کہ نام سے ظاہر

ہے، موضوع کسی اخلاقی (خواہ لڑائی یا سیکر) تسلیم دے سے ہے۔ لوگ کہانیوں کا موضوع کسی کیونٹی کے صدامت سے متعلق ہوتا ہے۔ حکایات یا قصص (Anecdotes) کا موضوع اسطور، معمولی، آثار قدیمہ (archaeology) سے متعلق ہوتا ہے۔ لیکن افسانہ، ناول، ناولٹ وغیرہ کا موضوع کیا ہوتا ہے اور قاری ان میں کیا ڈھونڈتا ہے؟ فکشن کی ان اصناف میں کوئی موضوع اس قدر واضح طور پر سامنے نہیں آتا جیسا کہ اخلاقی کہانیوں، لوگ کہانیوں وغیرہ میں ہوتا ہے، بلکہ کہانی کے کردار، ان کے عمل اور برتاؤ سے قاری کو انسان کی زندگی کے پیچ و خم سمجھنے میں مدد ملتی ہے، انسان کی نفسیات کو سمجھنے میں مدد ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر افسانے کا موضوع انسان کی زندگی ہے جہاں اس کی نفسیات، برتاؤ، آپس کے تعلقات وغیرہ کا مشاہدہ مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔

### افسانے کی صف بندی / اسمیات

ہیٹ کے اعتبار سے افسانے کی بیانیہ کی دو قسمیں پہچانی جاسکتی ہیں۔

۱۔ غیر منظم ہیٹ کی داغ بیل انٹون چیخوف (Anton Chekhov) نے ڈالی۔

چیخوف کا نظریہ حیات یہ تھا کہ انسانی تاریخ غیر ارادی، غیر متوقع اور بے مقصد واقعات و حادثات سے طوٹ و ملو ہے، یہ بعید از قیاس، خلاف عقل، غیر منطقی نتائج سے بھرپور ہے اور اس میں خدا کی کوئی مداخلت یا جگہ نہیں۔ حریہ انسان کا ٹیک، اچھا اور بُخا ہوتا اس کو زندگی کی تکالیف اور دنیا کے غیر منصفانہ نتائج کی کھسکان سے نجات نہیں دیتا ہے جب کہ کامل، مست، کام چور، بے ایمان بلا کسی رکاوٹ پھل پھول سکتا ہے۔ اس کے خیال میں اعتدال سب سے بڑی مغربی قوت ہے۔ چنانچہ اس نے افسانے کی زمین (Plot) بلا کسی خوش اسلوب شروعات / وسط / آخر کے رکھی، جہاں اس نے کرداروں کے سلسلے میں ان کے ٹیک و بد ہونے کا کوئی فیصلہ نہیں دیا اور نہ ہی بیانیہ میں کسی نقطہ سرودج کو لانے کی کوشش کی۔ نتیجہ میں اس کے افسانے انسان کی روزمرہ کی عام زندگی کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

۲۔ منظم ہیٹ۔ یہ چیخوف کی غیر منظم ہیٹ کے افسانوں سے قبل کا عام اسلوب ہے جو ابھی بھی رائج ہے۔ اس میں شروعات / وسط / آخر کے ساتھ ساتھ نقطہ سرودج، کرداروں کے درمیان سوچ کا ٹکراؤ، نظام اور مرکزی کردار، امید و بیم کی کیفیت وغیرہ اجزا ہوتے ہیں۔ اس میں افسانہ نگار کی کوشش ہوتی ہے کہ قاری اس کی سوچ سے ہم آہنگ ہو۔

بیانیہ کی ہیٹ کے اعتبار سے افسانے کی ان دو اساسی قسموں سے اور چند قسمیں بھی ارتقا پذیر ہوتی ہیں۔ مثلاً

☆ متحدہ (ماڈرنسٹ modernist) بیانیہ جس میں خواہ اسلوب بیان کتنا ہی صاف سہرا اور جاذب توجہ ہو لیکن اس میں بلا التزام انطلاق، انخلاء و ابہام دکھائے جیسے بیانیہ کی خوبی تصور کیا جاتا ہے۔

☆ وحریہ (کرپک / لیزڈک cryptic / ludic) بیانیہ جہاں بظاہر سیدھے سادے بیان کی تہہ میں کوئی معنی یا مرکزی اشارہ موجود ہوتا ہے جس کی گرہ کشائی کرنا قاری کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ اس کو بعض اوقات پراسٹنڈنٹ نرے نڈ (suppressed narrative) کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔



☆ یوٹیجائی/شعریائی (پوائےٹک Poetic) بیان جو اپنے انداز بیان میں منظر نظم کے قریب آتا ہے۔

شاعروں کی ہر دل خیزی کے پیش نظر اردو افسانہ نگاروں کو اس انداز بیان سے سب سے زیادہ خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اس طرح تجربی بیانیہ ذات میں خود نثر کے متعدد کو فترت بردار ہے۔ موضوع کے لحاظ سے انگریزی ادب میں افسانے کو کئی ذیلی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے مثلاً سائنسی فکشن، ہیٹ ٹاک واقعات کی فکشن، جاسوسی فکشن، تاریخی واقعات کی فکشن، سوانحی فکشن، معاشرتی/اعلامی فکشن اور رومانی فکشن وغیرہ وغیرہ۔ لیکن اردو میں ابھی زیادہ تر رومانی اور انسان کی معاشرتی اقدار کے اساس پر افسانے لکھے جا رہے ہیں۔

### حوالہ جات

1. CARVER, Raymond (1981): Principles of a Story in New York Times Book Review.

2. BOYD, William (2004): A Short History of the Short Story in Prospect Magazine.

William Boyd is a judge of the National Short Story Prize.

He has authored eight novels and three collections of Short Stories namely On the Yankee Stallion (1981), The Destiny of Nathalie (1995) and Fascination (2004)

3. O'Connor, Frank (2004): The Lonely Voice... A Study of the Short Story, Melville House Publishing, Hoboken, New Jersey (with introduction by Russel Bank)

## افسانے کا منصب

## ویب اپ اشرفی

تقریباً ایک صدی پہلے فریڈرک لی۔ پرکسن نے افسانے کے منصب پر اپنے خیالات قلم بند کیے تھے جو اس کی کتاب (Devi-puzzlers and Other Studies) میں ”پیش لفظ“ کے طور پر شریک ہیں۔ پرکسن انیسویں صدی کے اواخر میں معیاری رسالوں کے مدیر کی حیثیت سے کافی مشہور تھا اور اس کی مائیں اپنے وقت میں مستند تصور کی جاتی تھیں۔ افسانے کی فنی حیثیت، ناول کے مقابلے میں اس کے وقار، نیز اس کے حدود و سرے و مضاف سے متعلق اس کے خیالات آج بھی قابل غور ہو سکتے ہیں، اس کے جملے ہیں:

میں افسانے کے فن کے بارے میں بہت اونچے خیالات رکھتا ہوں۔ ایسے لوگ زیادہ نہیں ہیں جو اچھے افسانے لکھ سکتے ہوں، مختصر افسانے کی حیثیت طویل (یعنی ناول) کے مقابلے میں وہی ہے جو پہاڑ کے مقابلے میں ہیرے کی ہے۔ مجھے یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ۔۔۔ نہ تو رائے گراہین پورے افسانوں کے مجموعے زیادہ فروخت ہوئے اور نہ ہی ہاتھورن کے۔ لیکن اس کے بعد بھی انگریزی ادب کی اس متفک کے یہ دو لکھنے والے سب سے اچھے ہیں۔

افسانے کا فن جس عظمت کا مستحق ہے اس کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ایسی بات نہیں ہے کہ افسانہ نثر کی عظیم ترین صنف ہے۔ جس طرح یہ نہیں کہا جاسکتا کہ لیرک، شاعری کی بہترین صنف ہے لیکن لیرک ہی کی طرح افسانے کا مقام بلند ہے۔ لیرک کی جو حیثیت رزمیہ یا ایمانیہ یا ڈرامائی نظموں کے مقابلے میں ہو سکتی ہے، افسانے کی وہی حیثیت نثر کی دوسری صنفوں کے مقابلے میں ہے۔ لیرک ہی کی طرح ایک اچھا افسانہ، عظیم، غیر معمولی اور کیا بڑا ذہن کی پیداوار ہوتا ہے۔

لیکن ہے مغربی ادب کے بعض واقف کار پر کس کے انساٹلو پیڈیا کی ذہن کے قائل ہوتے ہوئے بھی اسے پرکاش پنڈ کی صف میں کھڑا کر دیں اور افسانے کے بارے میں اس کے خیالات کو کاغذی اظہار تصور کریں لیکن میرے خیال میں ایڈ گرائلن پر کی رائیں اتنی آسانی سے رد نہیں کی جاسکتیں۔ اس لیے بھی کہ جدیدیت کے بہت سے روحانات کا بیج عالمی شہرت کے مالک کئی دوسرے فن کاروں کے علاوہ ایڈ گرائلن پر کی نگارشات بھی ہیں۔ خصوصاً علامت نگاری کے ضمن میں اس کے کارنامے کبھی ف ۱۴ موشن نہیں کیے جاسکتے۔ اس کی عظمت کے قائل تو

طوارے اور بودیہ بھی تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس کی The Philosophy of Composition شعری محاسن کی تعمین میں اس حد تک معاون ہوئی ہے کہ اب ہم کسی شعر کے مفہوم کی تلاش میں اس کی صوتی کیفیت اور حواس خمسہ پر اس کے اثرات کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ بہر حال افسانے یا کہانی کے بارے میں ایے

گراہن پر نئے اچے نئے تاثرات تصور کی کہانوں کے جائزے میں بیان کیجئے تھے اور اب یہ اس کے ”کمپلیٹ ورکس“ میں چھپ گئے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

”عامی سامع میں اس امر سے اختلاف نہیں ہو سکا کہ اعلیٰ ترین ذہن کی بہترین جائے ورزش و ترقی  
میں کھائی ہی ہے۔۔۔۔۔ شاعری کی تمام صورتوں میں تاثر یا اثر کا مسئلہ سب سے زیادہ اہم ہے اور یہ تو بالکل  
ظاہر ہے کہ یہ وحدت اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم کسی تخلیق کو ایک ہی بینک میں نہ بند  
لیں۔۔۔۔۔ تمام اعلیٰ جذبے لازمی طور پر گزراں ہوتے ہیں لہذا طویل نظم فریب محض ہے۔۔۔۔۔ رزمیہ آرٹ یا  
پندرہ ذہن کی پیداوار ہے اور اس کا عہد ختم ہو چکا ہے۔ اسی طرح کوئی نظم جو ضرورت سے زیادہ چھوٹی ہوتی ہے وہ  
واضح اثر کو قائم کر سکتی ہے لیکن شاعر اور سید نہیں اس لیے قاعدتاً انحصار مضرب ہے لیکن قاعدت طوالت یا قاطعہ معنی  
گناہ۔۔۔۔۔ ناول اپنی طوالت کے باعث قاطعہ اعتراض منصف ہے اور چونکہ یہ ایک ہی نشست میں نہیں پڑھا جا  
سکتا اس لیے اثر کی طاقت کم ہوتا ہے۔۔۔۔۔ مطالعے کے وقتوں کی وجہ سے دوسری دنیاوی دلچسپیاں آگے ہو جاتی  
ہیں اور کتاب کے مجموعی تاثر کو اثر تبدیل کر دیتی ہیں یا مٹا کر دیتی ہیں۔“

کٹھن کے ایسے قصوں کی کہیں جو پرکھن اور اپنے گراہین پر کی طرح افسانے کو ناول پر ترجیح دیتے ہوں۔ ایسے قصوں میں ہر جڑ سے جمی زبان کا نام خاصا مشہور ہے۔ بیسویں صدی کے اداس کے افسانے اور ناول اور افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور تھا۔ اس کی کتاب *The Philosophy of the Short Story* کا نام مشہور ہوئی تھی اور اس کے پیچھے عیادول اور فیسے کے تخلیقی منصب کے بارے میں اچھی خاصی بحث چھڑ گئی تھی۔ افسانے کے بارے میں اس کی رائے آج بھی قابلِ افتخار ہے اس نے لکھا ہے:

"کئی چیزیں جو افسانہ نگار کے لیے ضروری ہیں، ناول نگار کے لیے ضروری نہیں۔ ناول نگار بہت وقت لے سکتا ہے، اسے پکر کانے کی کافی گنجائش ہے لیکن افسانہ نگار کو لازمی طور پر اختصار، جامعیت اور عاقبتو جامعیت سے کام لینا ہے اور پھر ناول نگار کے یہاں جامعیت ہو سکتی ہے، وہ اپنی بہترین قوتوں کو حقائق کی تصویر کشی کی طرف راغب کر سکتا ہے اگر وہ حقیقی زندگی کی جھلک دکھا دیتا ہے تو باہری تسکین ہو جاتی ہے، پر افسانہ نگار کے یہاں ایچ اور کاری گری ہونی ہی چاہیے۔ ہنگامات تو یہ ہے کہ ایسا شخص جس کے یہاں آخر عمر کی صلاحیت، جامعیت اور کاری گری نہیں ہے۔۔۔۔۔ کبھی افسانہ نگاری کی حیثیت سے کامیاب نہیں ہوا۔"

ظاہر ہے کہ ریڈرز قصہ کے سامنے جاسیں، پر دست، کامیاب، کا کا یا سر تو جیسے ناول نگاروں کی مثالیں نہیں تھیں۔ وہ ناول کے ضمن میں عموماً بہتر انداز اور مقامی کے فقدان کی باتیں نہیں کرتے۔ لیکن ناول نگاروں کے پکر کاٹنے والی بات تو آج بھی عجیب معلوم ہوتی ہے اس لیے کہ کتنے ہی معیاری ناول محض اپنی طوالت کے باعث پڑھے نہیں جاتے، اس لیے مختصر کر دیئے گئے ہیں اور لوگوں کو مختصر کر کے فروخت کرنا ناشرین کی ایک خصوصی پالیسی بن گئی ہے۔ اسکی abridged صورت سے کسی ناول پر کیا کچھ مدد پہنچتا ہے، یہ ایک الگ بحث ہے۔ لیکن مختصر کیے ہوئے ناول خوب مقبول ہیں۔ ہر انسان کے ساتھ ایسا کبھی نہیں کیا جاتا۔ اگر انسانے کو جہاں جہاں سے کاٹ دیا جائے تو اس کا وجود ہی معدوم ہو جائے گا۔ اس لیے کہ انسانے کا مختصر سوانحی افسانہ نگار کو ”پکر کاٹنے“

کی قسط اجازت نہیں دیتا۔ افسانہ نگار کو ہر صورت اختصار اور جامعیت سے کام لینا ہی ہے اور یہ کام کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ ہنری جیمز جیسے عظیم فن کار کو بھی ہوا ہے۔ افسانے کے بارے میں ہنری جیمز کے خیالات اس کے مضمون *On the Genesis of the Real Thing* میں ملتے ہیں۔ یہ مضمون اس کی کتاب "لوٹ بکس" میں شریک ہے۔ جیمز اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ افسانے کا فن ایک مشکل فن ہے، مختصر سا نچے میں ہاتوں کا جان سخت ریاض چاہتا ہے۔ اس نے اپنی مشکل کا اظہار کیا ہے کہ سات ہزار سے دس ہزار الفاظ کی حدود میں افسانے لکھنا اس کے لیے ایک طرح کی آزمائش تھی۔ جیمز افسانے کو "خوب صورت، چمکدار، تیز اور نمایاں ہیرا" تصور کرتا ہے اور موبیاں کے افسانوں کی مثال پیش کرتا ہے۔ افسانے کا مختصر سانچہ کتنا ریاض چاہتا ہے، اس کا اندازہ چیخوف کی بھی نگارشات سے ہوتا ہے۔ چیخوف نے غالباً افسانے پر تفصیلی اور مدلل کوئی مضمون نہیں لکھا۔ لیکن اس نے اپنے بعض خطوط میں افسانے کی فنی عظمت کے بارے میں خیال ظاہر کیا ہے۔ اس کے تمام خطوط کتابی صورت میں شائع ہو گئے ہیں۔ وہ اپنے ایک خط میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا دھڑا نام ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار دوسرے اوصاف کے علاوہ فن کے اسرار و رموز کے آگاہ ہو، چنانچہ وہ ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتا ہے:

"تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالنے، تمہارے افسانوں میں ہر مندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی، لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتی ہے۔۔۔ ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام جھکے کاٹ کر پھینک دیئے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں۔" چیخوف کے آخری جملے سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ افسانے کا فن سخت قسم کے فن کارانہ رد و انتخاب کا فن ہے اور افسانہ نگار کو ادھر ادھر بھاگنے کی قسطی اجازت نہیں دیتا۔

یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ عظیم نقاد اور ناول نگار، ناول کو فنی عظمت دیتے پر آمادہ نظر نہیں آتے اور اسے آرٹ کی دنیا سے خارج کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک نمایاں نام ایچ۔ جی۔ ویلز کا ہے۔ یوں تو اسے اس بات کا احساس ہے کہ آج کی ابھری ہوئی اور پیچیدہ زندگی کی تصویر کشی کسی ذریعہ سے ہو سکتی ہے تو وہ ذریعہ ناول کا ہے لیکن ویلز کو ناول ہے کہ ناول کو آرٹ کا نام دیا جائے۔ ٹھیک اسی طرح وہ جیناؤلف جیسی عظیم ناول نگار کو بھی ناول کو فن تسلیم کرنے میں عار ہے۔ وہ لکھتی ہے:

"یوں تو ناول نے اپنے ارتقاء میں انسان کے ہر ذروں معمولی احساس جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلہ کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعلی مہم ہے۔۔۔ آج کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے۔ اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے۔"

ویلز اور سر جیناؤلف کے خیالات پر تنقید کی جاسکتی ہے اور ان کی رائے سے اختلاف کی کافی گنجائش ہے لیکن اتنی بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے کہ وہ اصول اور ضابطے جو دوسرے فنون لطیفہ کا معیار و مقام متعین کرتے ہیں، وہ ناول پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اس کی حقیقی وجہ اس کی طوالت ہی ہے جو اسے جامع بنانے میں ہر قدم پر ٹکالتی ہے، جب کہ افسانے کی جامعیت اور اس کا اختصار فنی نوک چلک کی آماجنگی کا کافی موقع فراہم کرتا ہے جس کی

بنیاد پر ایڈگر ایلن پوائس نے انسانی کوال پر فریضہ دینے میں تذبذب محسوس کرتا ہے۔ لہذا یہ امر حیران کن نہ ہو کہ انسانی کیفیات کا مطالعہ انسانی کوال کے مقابلے میں کم تر تھا۔

انسانی کیفیات کا مطالعہ کے بارے میں ایک ملاحظہ یہ بھی ہے کہ محض ایک صنف کے مل بوتے پر بین الاقوامی مقبولیت اور شہرت کا حصول محال ہے۔ اس ملاحظہ سے یہ طرہ فہم بھی قائم ہوتا ہے کہ کسی فن کار کی عظمت کے قیاس میں یہ عنصر بھی بہت اہم ہے کہ جس صنف سے وہ کون کونسا اثرات کہے ہوئے ہے۔ اس کی اپنی حیثیت کیا ہے؟ یعنی غیر اہم صنف کا سہارا لینے والا فن کار مالی شہرت کے حصول میں ناکام رہے گا۔ لیکن ایسی مثالیں بھی ہمارے سامنے ہیں کہ غیر اہم صنفوں سے وابستگی کے باوجود کچھ اداکار یا شعراء ساری دنیا میں مشہور ہو گئے ہیں اور ان کی صفی مالی ادب میں محفوظ ہو گئی ہے۔ غزل، کلیم الدین احمد کے قول کے مطابق ایک نیم وحش صنف غزل ہے، لیکن غالب کی شہرت کا تھما رہا اسی نیم وحش صنف میں غیر معمولی اور انفرادی گار گزرا ہوا ہے۔ یا قاری شعراء مطلقہ بیڈل مدوی، عمر خیام وغیرہ نے کسی زمانے کی اس عظیم ترین صنف میں شاعری نہیں کی جسے ایک کہتے ہیں۔ لیکن کیا آج کا فاضل شخص کو بلا سے ادب صرف اس لیے قیام دینے پر آمادہ ہو سکتا ہے کہ ہمارے نے کوئی ایچک نہیں لکھی؟ دراصل کوئی شخص صنف اہم یا غیر اہم نہیں بناتا بلکہ متعلق صنف میں اس کی اپنی کارگزاری اسے اہم یا غیر اہم بناتی ہے۔ لہذا بغیر فن کا مال یہ تعلیم بھی کر لیا جائے کہ انسانی کیفیات کا مطالعہ انسانی کمال کے مقابلے میں کم تر ہے تو بھی یہ نتیجہ نکالنا ضروری ہے کہ صرف انسانی کمال کا مطالعہ ادب میں مقام حاصل کرنا محال ہے۔ ذیل کی چند مثالیں اس حقیقت کو مزید واضح کریں گی۔

جیون کی شہرت کا باعث اس کے انسانی کمال میں اور ذرا مائے بھی ہیں۔ دہ زما سے کی طرف اس وقت ماضی ہوا جب ہر بشر انسانی کمال چکا تھا اور اس کی شہرت اور عظمت مالی سطح پر محفوظ ہو گئی تھی۔ اس کے چھ زما سے، زما سے کی جہوں کی طرف اہم قدم ہیں۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ جیون ان زماؤں کے اخیر بھی مالی ادب میں اتنا ہی عظیم رہتا ہے جتنا آج ہے۔ اس کی شہرت ۱۸۸۶ء تک مسلم ہو چکی تھی۔ جب اس کے انسانی کمال کا مجموعہ Particolored Stories کے نام سے شائع ہوا تھا۔ چیکوف نے زما سے اپنی زندگی کے آخری چند برسوں میں لکھے۔ ایک اور ادبی انسانہ نگار یون مگل اپنے انسانی کمال کی وجہ سے ہی زما سے ہے۔ میرے خیال میں انسانی کمال اور گہری داخلیت کے اعجاز کے انسانی کمال کے واسطوں میں یون کا مقام پہلی صف کے انسانہ نگاروں میں ہوگا۔ اس کے انسانی کمال کی گہرائی اور دیہک میں فراہم لڑکھو اور من ماسٹرک دنیا کے مشہور انسانی کمال میں شمار ہوتے ہیں۔ یون نے کسی اور فن کا سہارا نہیں لیا لیکن آج وہ دنیا کا جانا پہچانا فن کار ہے۔ گہر کی نے زما سے بھی لکھے اور ناول بھی۔ لیکن اس کی شہرت کی بنیاد اس کا انسانہ Twenty six Man and a Girl ہے۔ وہ چھروں، لیروں اور پسماندہ افراد پر مسلسل انسانی کمال ہے۔ یہ انسانہ ۱۸۹۵ء سے ۱۹۰۰ء کے درمیان شائع ہوئے اور اس کی دائمی شہرت کا باعث بنے۔ گہر کی نے ناول اور زما سے بہت بھر میں لکھے۔ سوہیاں کا فائل تو ہنری یز بھی تھا اور اس نے متحدہ باداس کا اظہار بھی کیا ہے کہ سوہیاں کے اعزاز کے انسانی کمال کا مطالعہ فی الواقع چاہتا ہے۔ سوہیاں کا تھیر اور زولا کی سمجھوتوں کے بعد بھی بنیادی طور پر انسانہ نگاری

رہا۔ اس کے چھ ناول، متعدد سفری خاکے اور دوسری نگارشات اس کے ناولوں کے منصب تک نہیں پہنچیں اور ان کی حیثیت اس کے ناولوں کے مقابلے میں کمزوری ہے۔

ترکیب کے افسانے ۱۸۴۷ء اور ۱۸۵۱ء کے درمیان شائع ہوئے۔ اس کے ناولوں کا مجموعہ "اسپرٹس مین ایکٹ" ۱۸۵۲ء میں چھاپا اور اس کی شہرت کی پہلی بن گیا۔ اس سے پہلے اس نے شاعری بھی کی لیکن اسے بحیثیت شاعر کوئی کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ افسانہ نگاری کی حیثیت سے معروف ہونے کے بعد ترکیب ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوا۔ لیکن اس کی شاعرانہ عظمت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا لیکن اس کا افسانہ "The Captain's Daughter" اس کی ادبی عظمت میں مزید اضافے کا سبب بنا۔ امریکی افسانہ نگار اد ہری (ولیم ہری پیری) کی ساری شہرت اس کے ناولوں کی مرہون منت ہے۔ کیتھرین این پیری مسلسل افسانے نگار ہی ہے اور جدید افسانہ نگاروں میں اس کا ایک خاص مقام ہے۔ دو سال پہلے اسے فورڈ فاؤنڈیشن انعام مل چکا ہے۔ نئے ذہن کے محمولوں میں داخل پر دست کا نامزد اس کی کیا جاسکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ تیرہ جلدوں پر مشتمل اس کا طویل ناول "In search of Lost Times" اپنی نگاری کے باعث اس صدی کا عظیم شاہکار ہے لیکن خود پر دست کو اپنے افسانے "Filial S...ments of a Pataclide" پر جانا زیادہ تیرہ صفحات کا یہ افسانہ پر دست نئے ذہن کو بگھنے کا ایک اہم ذراویہ ہے اس افسانے کے آخری جملوں میں پر دست کا ذہن درمیان چٹا ہوا ہے:

"کیسی خوشی، بچے جانے کی کون سی وجہ، کیسی زندگی، ایسی خود آگاہی کا مقابلہ کر سکتی ہے؟ کون کچھ خود آگاہی پادری کی خوشی؟ دلوں میں کچھ کون ہے؟"

کیتھرین ہیملٹڈ نے ۳۵ برس کی پختہ عمر میں لیکن ادبی لحاظ سے ہمیشہ نوجوان ہے اس عظمت اور شہرت کی وجہ منف افسانہ ہی ہے، کوئی دوسری صنف نہیں۔ اطالوی ادیب ہیرا نے افسانے بھی لکھے، ڈی۔ اے۔ اور ناول بھی۔ لیکن ناولوں اور ڈراموں کے مقابلے میں اس کے ناول کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ پر دست ہے کہ اس کا فکری نظام اس کے ڈراموں ہی سے تشکیل پایا لیکن ابتداء میں اس کی شہرت اس کے ناولوں ہی کے باعث ہوئی۔ کامیو جب کانکا کے فکری طور کا جائزہ لیتا ہے تو اس کے ناول "The Trial" اور "The Castle" کے ساتھ ساتھ اس کے افسانے "Metamorphosis" کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ اردو کے کئی نئے افسانوں میں اس افسانے کے اثرات نمایاں ہیں۔ رابرٹ ہاچسن اس افسانے کو "میسویں صدی کا عظیم تخلیقی شاہکار" کہتا ہے اور "The Trial" اور "The Castle" کو اس کے مقابلے میں کم تر سمجھتا ہے۔

جرمن ناول نگار اور افسانہ نگار ماکس مان نے جرمنی تہذیب کے کھوکھلے پن کے اظہار کے لیے افسانے بھی لکھے اور ناول بھی لیکن اس کی شہرت میں دلوں ہی میں یکساں معاون ہوئی ہیں۔ کامیو کے ناول "The Fall"، "The plague" اور "The Outsider" عظیم ادبی شاہکار ہیں لیکن اس کا افسانوی مجموعہ "Exile and The Kingdom" کے چھ افسانے اپنی فنی عظمت کے باعث ہمیشہ نوجوان ہیں۔ جب کہ قصویٰ نے اس کی وضاحت کی ہے کہ کس طرح اس کے افسانے اس کے ناول کے مقابلے میں "دوسرے درجہ کی

جز نہیں ہیں۔ "جبری جمہور کی عکاسی Dubliners کے چندہ افسانوں کے بغیر ناممکن ہوتی۔ "Dubliners" کی اہمیت اس سے واضح ہے کہ ان کا اردو پاؤڈر نے اس پر ایک مستقل مضمون لکھا ہے۔ ایٹ نے پاؤڈر کے مطالعہ میں کجا کر کے شائد کر دیے ہیں۔ اس مجموعہ "مضمون" میں "ایلیونز" پر پاؤڈر کا وہ مضمون شریک ہے۔ اس کے علاوہ خود جبری جمہور کی عکاسی اس کے افسانے انتہائی اہم تھے۔ کیا کوئی ایسی دیکھا دلی کر سکتا ہے کہ لارنس کے نظریے کی تشکیل میں صرف اس کے ہاتھوں کو زیر بحث لائے اور اس کی انفرادیت کے حامل افسانوی مجموعے Purssian Officers کو نظر انداز کر دے؟

اردو کے افسانہ نگار پریم چند، کرشن چندر، مسعود حسن، منٹو اور راجندر بیدی کی افسانے اگر دیکھا جائے تو ان میں مسلسل ترجمہ ہوتے رہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ان میں مالی ادب میں کوئی مقام حاصل نہ ہو۔ اس طرح افسانے کی فن تخلیق میں لکھنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، سر سید پرکاش اور عین راہی افسانے دنیا کی عظیم زبانوں میں منتقل کیے جاتے رہیں تو مالی سطح پر بھی پیام جانے بچانے نظر آئیں گے۔ لیکن ہے میری اس رائے کو مبالغہ سمجھا جائے لیکن جمیدگی سے مالی ادب کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں۔ کہترین این پور اور غیاث احمد گدی کے افسانوں کی فن جہتیں ایک سی ہیں لیکن اردو افسانے کے ارتقائی جائزے میں بھی غیاث احمد گدی کو نظر انداز کرنے سے لوگ نہیں بچ سکتے جب کہ کہترین این پور کی فن ارتقائی حیثیت مسلم ہو چکی ہے۔

افسانے پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اس میں تجربے کی گنجائش بہت کم ہے۔ اس کو زبان و مکاں کی حدود میں بہرہ حاصل رہتا ہے اور اس کا بیان یا انداز عکاسی ہے کہ اس سے انحراف کی کوششیں بے بسی ہیں۔ لیکن ہے صرف اردو افسانوں کو قرض نظر رکھ کر یہ بات کہی گئی ہو لیکن یا اعتراض بھی ورنہ نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس منصف میں برابر تجربے ہو رہے ہیں اور تکنیک کی فن صورتیں سامنے آتی ہیں۔ تکنیک کے بہت سے نئے تجربے ہوتے رہے والوں کا کثرتاً کہنا اس لیے گزرتا ہے کہ ہم دیکھیں اور روایتی افسانے پڑھنے کے عادی ہیں۔ پھر مغرب میں لکھے جانے والے نئے افسانوں سے بے خبر رہنے میں مانیت محسوس کرتے ہیں۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ ابھی تک ہمیں Initiation افسانوں سے واقفیت نہیں ہے۔ انحراف پالوٹی کی یا اصطلاح ایک خاص قسم کے نئے افسانے کی تخلیق کا باعث بنی ہے۔ کسی کم عمر کے ارتقاء شعور کے سرے میں کوئی ارتقاء شائد ہو سکتا ہے کہ اس کے رد عمل میں زندگی کا کوئی بالغ تصور اس کے سامنے آ جائے اور اس کے مستقبل کی زندگی پر اس کا گہرا اثر قائم رہے۔

ہمیں گئے کا افسانہ "دی کیلرس" "تھری افسانے" "دی گارڈن پارٹی" "ٹاکر کا" "ڈی ہیر" "بدلتی افسانے" ہیں۔ اردو میں ایسے افسانوں کا کمال ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ "بھولا" منٹو کی "جی آبا صاحب" اور کلام حیدری کا "السانہ" "لطیف" "عین معنی" کے کچھ حاصر ملے ہیں۔ لیکن افسانے کی اس فن تقاض کے بارے میں اردو فکشن کے خداداد ناظر خاصش ہیں۔ حالانکہ مغرب میں انی بیٹن افسانے قریب تیسرا برس پرانے ہو چکے ہیں۔

ابنہ اردو کے نئے افسانے کے بحث میں "شعور کی رو" پر اچھی خاصی روشنی ڈالی جاتی رہی ہے لیکن مجھے شبہ ہے کہ اردو میں نصف درجن افسانے بھی شاید ہی اس تکنیک پر پورے اثر کیا گئے۔ اس لیے کہ ہمارے افسانہ نگار زیادہ دیر تک مہر نہیں کر سکتے اور ذہن کی ترنگ پر ڈور لگا کر اچھی خاصی عبارت آزمائی میں مصروف فکر

آتے ہیں۔ شب کو ن مارچ ۱۹۷۱ء میں خیاث احمد گدی کا افسانہ ”ماروٹنی“ قلمی شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ لیکن خیاث زیادہ دیر تک خاموش نہ بیٹھ سکے اور جہاں جہاں ذہن کے بہاؤ پر روک لگانے میں منہمک ہو گئے۔ اس سرچند پر کاوش کا افسانہ ”سلفا رس“ شعور کی رو کی تکنیک پر ہر لحاظ سے پورا اترتا ہے۔ افسانہ نگار کو کلاب میں کسی سے اسی نام سے چلا دیا تھا۔ یہ بیان Surrealism کی تحریک کی اسی بنیاد کی یاد دلاتا ہے کہ کس طرح آندرے بریٹن (Andre Breton) کے ذہن میں پاک ایک یہ جملہ عود کر آیا:

A man is cut in half by the window

اسی طرح علامتی افسانے کے بارے میں کچھ نئے افسانہ نگار سخت غلط فہمی کا شکار نظر آتے ہیں۔ ہمارے یہاں علامت کا مفہوم یہ مان لیا گیا ہے کہ کسی ایک چیز کے لیے کوئی دوسری چیز مخصوص کر لیں۔ مثال کے طور پر طوائف کی کہانی لکھتی ہو تو اس کے لیے سڑک کا نقطہ منتخب کر لیں اور پھر جہاں جہاں طوائف لکھا ہو وہاں وہاں سڑک لکھتے جائیں اور بس علامتی افسانہ تیار ہو گیا۔ جانا کہ علامت نگاری ایک طرح سے روایتی نظریہ کے تخلیق تصور پر مبنی ہے جس میں فطرت اپنی تسلیم شدہ حدود خال، عادات و اطوار میں نہیں دیکھی جاتی بلکہ تخیل کے آئینہ میں دکھائی دیتی ہے۔ بن جاتی ہے۔ لہذا اردو کے بہت کم افسانے علامتی افسانے بن پاتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا کہ افسانے میں تبدیلی کے امکانات کم ہیں صحیح نہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اردو افسانے بھی تک اپنی قدیم ڈگر سے بے نظر نہیں آتے۔ یہی وجہ ہے کہ A Portrait In Black and Blood جیسا نیا افسانہ ہمارے لیے ناقابل فہم بن جاتا ہے اور ہم بڑی بے تکلفی سے اسے ناقابل اشاعت کہہ دیتے ہیں۔

افسانے میں تبدیلی کی اتنی ہی گنجائش ہے جو کسی دوسری اہم صنف میں ہو سکتی ہے لیکن اس کے لیے شرط ہے کہ اس کے روایتی حدود خال کو انکسار نہ سمجھا جائے۔ Sherwood Anderson نے تقریباً ساٹھ سال پہلے اپنے ایک مضمون Form Not میں اس کا اظہار کیا تھا کہ ایڈگر الین پو، موپساں اور او ہیری نے افسانہ نگاری کی ایک اچھی خاصی ڈچین نسل کو باجرا لگا کر مصنوعی تصور سے کریم کی سے دور کر دیا ہے۔ اینڈرسن نے ایک اہم نکتہ یہ بیان کیا ہے کہ ہماری بے تکلف روزانہ زندگی میں کوئی عموماً پلاٹ نہیں ہوتا۔ ایسے پلاٹ پہلی افسانے صرف مصنوعی ہو سکتے ہیں۔ اینڈرسن کی رائے کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا کہ باجرا لگا کر افسانے کے لیے ہمیشہ غیر ضروری رہی ہے لیکن اتنی بات تو مان لینی چاہیے کہ پلاٹ کو جتنی خدمت انجام دینی تھی دے چکا۔ حقیقت نگاری کے نئے تصور کا تقاضا ہے کہ اب اسے پلاٹ سے آزاد کیا جائے اور نئے رنگ و آہنگ سے ہم کنار کیا جائے۔ پلاٹ پر مبنی افسانے کا تصور سال خوردہ تصور ہے۔ اب اس کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے۔ اس سلسلہ میں Barrard Overstreet نے اپنے مضمون Little Story, What now? میں

چند قابل غور نکتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

”ہماری حالیہ صدی کا ڈراما وہ ڈراما ہے جو ہمارے ذہنوں میں ہوتا رہتا ہے۔ خارجی عمل (چاہے وہ باجمہ کی کوئی معمولی جنبش ہو یا ایک قوم کا دوسری قوم پر سفاکانہ حملہ) اسی حد تک اہم ہے کہ کہاں تک اس کا رد عمل ہماری ذہنی اور جذباتی کیفیات پر ہو رہا ہے۔ اس صدی میں افسانے کا کیا ہوگا؟ اس کے مستقبل کے بارے میں پیش





Short Story کا مطالعہ ہے۔ بریکل نے نئے افسانے کی زبان کی بحث میں اس کی شاعرانہ خوبیوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صرف افسانہ ہی نثر کی وہ صنف ہے جو شاعری کے مقابلے میں پیش کی جا سکتی ہے۔ ایچ گراہن پ کے عہد سے لے کر آج تک کسی نہ کسی طرح افسانے کی صنفی حیثیت کے اظہار میں شاعری سے اس کی قربت ثابت کی گئی ہے اور چونکہ ٹون لفینڈ میں شاعری کی اہمیت ایک مسئلہ حقیقت ہے۔ اس لیے افسانے کی اہمیت کو "ماڈسٹ آرٹ" کہہ کر بالائیں جا سکتا۔ عالمی شہرت کے حامل نئے افسانوں کو انگ بھی کر دیجیے تو اردو کے کچھ نئے افسانے مثلاً ماجس (مین ما)، برف پر ایک مکالمی (سرحد پر کاش)، ساتویں کہانی (احمد ہمیش)، تاج دو، تاج دو (فیاض احمد گدی)، ربط کا اعتقاد (جوگند پال، کابوس) (اکرام باگ)، ٹم دووں کی برسات (احمد یوسف، کٹھ پتلیاں) (سلج جاوید)، نئی سڑک (ظفر ادکانوی)، آدمی (الیاس احمد گدی)، دسک (لکھن انصاری)، ایک آنکھ کا آدمی (محسن حسینی)، سیاہ ہاتھ (اختر یوسف)، ساتویں کی پٹاری (اقبال شہین) وغیرہ اپنی شعریت کی وجہ سے بھی "ماڈسٹ آرٹ" کی صف میں نہیں رکھے جاسکتے۔ لہذا افسانے کی صنفی عظمت سے انکار ممکن نہیں۔ اس صنف نے انسان کے خارجی و داخلی احوال کی عکاسی میں اہم خدمات انجام دی ہیں اور اس کے بدلے ہوئے تجربے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مستقبل میں فنی و ادبی کوائف کے اظہار کا سوڈا بی ذریعہ بھی صنف ثابت ہوگی۔

## افسانے کی تلاش میں

### (ایک سوال نامے کے جواب)

ذخیر مسعود

۱۔ (کسی تخلیق کو انسان ہونے کے لیے کون سے عناصر لازمی ہیں؟)

واقعہ اور کردار انسان کے لازمی عناصر ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ براہ راست الفاظ کے ذریعے واقعے کو بیان اور کردار کو پیش کیا جائے لیکن ان عناصر کا واضح یا مبہم تصور قاری کے ذہن میں لانا ضروری ہے۔ کسی خالی مکان کا تفصیلی نقش اس طرح پیش کرنا انسان نہیں ہے کہ ہم کو اس کی لمبائی چوڑائی، کمر کی تعداد، پھتوں کی اونچائی وغیرہ معلوم ہو کر رہ جائے لیکن اگر کسی خالی مکان کے بیان سے ذہن میں اس مکان کے بنانے والوں، یا اس میں رہنے والوں، یا اس میں یا اس کے آس پاس پیش آنے والے واقعوں کے تصور یا ان کے بارے میں تجسس پیدا ہو جائے تو اس کو انسانی بیان کہا جاسکتا ہے۔

انسانے میں کردار سے مراد صرف انسان نہیں، کسی بھی چیز کو کردار بنا کر انسانہ لکھا جاسکتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ اس غیر انسانی کردار کو انسانی کرداروں کے تصور کا وسیلہ بنایا جائے۔ سمندر میں طوفان اور بیابان میں زلزلے کا بیان انسانی کردار کے تصور کے بغیر مکمل انسانہ نہیں ہو سکتا ہے جس کے کردار ہوا، پانی، زمین وغیرہ ہوں گے۔

اسی طرح واقعے سے مراد محض حرکت، تبدیلی یا ارتقا نہیں بلکہ صورت حال کا بیان ہے۔ یہ صورت حال حرکت بھی ہو سکتی ہے اور ایک جگہ پر قہری ہوئی بھی۔ کوئلے کی کان یا زرے کے بغیر محض بیابان کا بیان بھی اگرچہ کسی رولما ہوتے ہوئے واقعے کا بیان نہیں ہے بلکہ ایسے واقعے کا بیان ہے جو رونما ہے اس لیے یہ بیان بھی انسانہ ہو سکتا ہے۔ اس طرح کے واقعے خود کردار کا بھی کام انجام دیتے ہیں اور کردار کا تصور واقعے کا تصور ہے، اگرچہ واقعے میں کوئی عجیب و غریب نہ دکھائی گئی ہو۔

۲۔ کیا انسان بھی شاعری کی طرح زمان و مکان سے آزاد ہو سکتا ہے؟

گویا یہ بات مسلم ہے کہ شاعری زمان و مکان سے آزاد ہو سکتی ہے یا مشکل یہ ہے کہ زمان و مکان کی اصطلاحیں ہم نے بڑی سہولت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کر دی ہیں اور حالے کے زمان و مکان کی حقیقت کو ابھی تک نہ تو انسان کا عقل پروری طرح گرفت میں لاسکا ہے، نہ تصور متوجہ ہیں۔ بس ایک دھندلا سا احساس ہے کہ کائنات میں سب کچھ زمان و مکان کی گرفت میں ہے۔ جو چیز ہمیشہ سے موجود ہے اس کے عدم کا ہم ادراک نہیں کر سکتے جب تک وہ جینا سمجھ نہ ہو جائے۔ زمان و مکان حواس و وجود ہے اس سے آزادی م، یعنی اس کے عدم کے تو تصور کا بھی تصور کرنا مشکل ہے۔ بے چارہ الفاظ کی قید شاعری زمان و مکان کی قید سے کہاں آزاد ہو سکتی ہے۔

لیکن اس سوال پر ایک اور رخ سے گفتگو ہو سکتی ہے۔ شاعری میں زمان و مکان کا قصہ اور حوالہ ضروری نہیں جس طرح مقولوں اور کہاوتوں میں ضروری نہیں، یعنی شاعری اس وضاحت کی محتاج نہیں کہ بات کب کی اور کہاں کی اور کس کی ہے۔ اگر زمان و مکان سے آزادی کا مطلب یہی غیر محتاجی ہے تو افسانہ بھی زمان و مکان سے آزاد ہو سکتا ہے لیکن یہ اس کی کوئی بڑی خوبی یا فضیلت نہیں ہوگی جس طرح اس مفہوم میں زمان و مکان سے آزادی شاعری کی کوئی خاص فضیلت نہیں ہے۔

۳۔ (شاعری میں علامت و تجرید کو خوبی سمجھا جاتا ہے لیکن افسانے میں اس کو کہاں تک برتا جاسکتا

ہے؟)

ایک ہی سوال میں علامت اور تجرید کو سیٹ لپٹا مناسب نہیں تھا، لیکن غیر پہلے تجرید کو لیتے ہیں۔ ذرا اس صورت حال کا تصور کیجیے کہ ادبی دنیا میں ہر قسم کے افسانے کو فنا کر کے صرف تجریدی افسانے کو باقی رکھا جائے۔ یہ عالم تھا قلمی برداشت صورت حال ہوگی۔ (اسی صورت حال کا شاعری کے ساتھ تصور کیجیے، وہاں یہ اتنی ناخوشگوار نہیں ہوگی۔ صلا تجرید افسانے کے مزاج کی چیز نہیں ہے، اسی لیے اردو میں کوئی اچھا تجریدی افسانہ کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ تجرید کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ برتا ہی نہیں جاسکتا۔ لیکن اچھا تجریدی افسانہ بھی اپنی استثنائی حیثیت میں منہ کا مزہ بدلنے کے کام آ سکتا ہے۔ البتہ غیر تجریدی افسانے کے اندر کسی ذہنی یا جذباتی کیفیت یا کسی محسوساتی رد عمل کی پیشکش کے لیے تجریدی ہیرو یا بہت مناسب بلکہ گزیر ثابت ہو سکتا ہے اور اس کا انحصار افسانہ نگار کی سوجھ بوجھ پر ہے۔

علامت افسانے میں بھی اتنی ہی قوت پیدا کر سکتی ہے جتنی شاعری میں، یہ شرط ہے کہ علامتی مفہوم سے قطع نظر کر کے بھی افسانہ اپنی جگہ قائم رہے۔ ہنگوے کے طویل افسانے "بوڑھا اور سمندر" سے محض سمندر، پھلیوں سے محض پھلیاں اور مانی گیر سے محض مانی گیر مراد لیا جائے تو بھی یہ ایک مضبوط اور قائم بالذات افسانہ ہے۔ سفر کے موضوع پر ایسا افسانہ زیادہ پسندیدہ ہوگا جو بجائے خود بھی مکمل افسانہ ہو اور سفر کو زندگی کی علامت قرار دینے سے اس میں مزید معنویت پیدا ہو جائے لیکن اگر علامتیں اس طرح برتی جاتے گئیں کہ انہیں سمجھا اور علامت مانے بغیر افسانہ بن ہی نہ سکے تو علامتی افسانہ کسی ناکام تجریدی افسانے کی طرح اذیت دے گا۔

۴۔ (کیا افسانے کے لیے نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت ہے؟)

نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت اس وقت پڑتی ہے جب مروجہ اصول کثرت استعمال سے لرزہ معلوم ہونے لگیں یا کوئی صنف ادب اتنی آگے بڑھ چکی ہو کہ مروجہ اصولوں کی گرفت میں نہ آ رہی ہو۔ ہمارے یہاں ابھی تک قاعدے سے افسانے کی تنقید زیادہ نہیں، کم ہوئی ہے، نئے افسانہ مروجہ تنقید کی گرفت سے باہر نکلا ہے۔ اس لیے فی الحال نئے تنقیدی اصولوں کے واسطے زیادہ پریشان نہ ہونا چاہیے۔ ضرورت اس کی ہے کہ افسانے کے تنقیدی اصولوں اور ان کے طریق کار کے واضح تصور کے ساتھ افسانے کی تنقید لکھی جائے۔

۵۔ (وہ افسانے جو کسی "ازم" کے تحت نہیں لکھے جارہے جن ان کی معنویت اور قصصی وقت خفا ہے جب افسانہ کسی ازم کے تحت پڑھا جائے اور اس ازم کی خدمت کو افسانے کا بنیادی مقصد سمجھ لیا جائے۔ اس صورت

میں وہ انسان جس کی ازم کے تحت لیکن کھسے جا رہے ہیں اور بے قیمت ٹھہریں گے۔ ایسے انسان بھی بہت مل جائیں گے جن میں کھسے والے کی خواہش اور کوشش کا علم کے بغیر کوئی نہ کوئی ازم موجود ہے۔ ایک آزاد ذہن کا قاری جسے انسان کے ادبی اور فنی محاسن سے دل بھی ہے عام انسانوں اور کسی ازم کے تحت کھسے جانے والے انسانوں کو یکساں دل بھی ہے پڑھتا ہے اور ان میں کچھ کو کچھ سے بہتر، زیادہ سنی خیز اور زیادہ قابل قدر پاتا ہے۔ اس کو گورکی اور ٹولوخوف کے بعض انسانے سو پاساں اور پے کے بعض انسانوں سے بہتر اور بعض سے کم تر معلوم ہوتے ہیں۔

۶۔ (آج کے انسان کی تکنیک اور اسلوب کیا ہونا چاہیے؟)

انسان کے لیے کوئی بھی تکنیک یا اسلوب خود یا مقرر کرنا انسان نگار کے ساتھ زیادتی اور اس پر پابندی عائد کرنا ہے اور معمولی درجے کا انسان تو ایسی بھی اس جبر کو گوارا نہ کرے گا۔ یہ فیصلہ کرنا انسان نگار کا کام ہے کہ کون سا انسان کس تکنیک اور کس اسلوب میں لکھا جائے اور تکنیک، اسلوب اور موضوع کو کس طرح ہم آہنگ کیا جائے۔ آج کل اس طرف سے ہمارے بیشتر انسان نگاروں کی توجہ ہٹ گئی ہے اور اس لحاظ سے انسان کی دنیا میں کچھ بے رونقی اور ٹکنی ہی محسوس ہونے لگی ہے۔ یہاں چیل، ریل، روش اور وسعت اسی وقت آسکتی ہے جب تلف تکنیکوں اور متنوع اسالیب میں انسانے لکھے جائیں۔

۷۔ (کیا قاری کو ذہن میں رکھ کر انسان لکھنا چاہیے؟)

”چاہیے“ کے لفظ میں پھر وہی پابندی عائد کرنے کی بات آجاتی ہے اور کوئی ضدی انسان نگار کہہ سکتا ہے کہ جب میں اپنے ذہن کو قاری سے ملوں گا تو انسانے کے لیے کچھ کہیں سے نکالوں گا؟ بعض بعض لکھنے والے ایسے بھی ہوں گے کہ انسان لکھنے میں منہمک ہو کر قاری ہی کو نہیں، خود اپنے آپ کو بھول جاتے ہوں گے۔ کچھ ایسے بھی مل جائیں گے جو یہ دعویٰ کریں گے کہ مجھے قاری کی ہوا نہیں، میں صرف اپنے لیے انسان لکھتا ہوں اور لیکن یہ ان کا یہ دعویٰ سچ بھی ہو لیکن فطری بات یہ ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں قاری کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود ہوتا ہے۔

اسی سوال کی دوسری صورت یہ ہے کہ کیا قاری انسان نگار کی تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے؟

جواب بڑی حد تک اثبات میں ہے۔ ہر ضدی ادیب کا ذکر نہیں جہاں لکھنے والا اپنے قاری کی پسند کے آگے سر جھکا کر دیکھتا ہے جس کے خیال میں قاری پڑھتا چاہتا ہے اور اس میں خود اپنی پسند پسند کو دخل نہیں دیتا۔ اس طرح اس کے اور پڑھنے والے کے درمیان ادیب اور قاری سے زیادہ پیچ پاری اور گاہک کا رشتہ ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے بلند پایہ انسان نگار بھی جب علمی یا عورتوں کے رسالوں میں لکھتے ہیں تو ان کے انسانے کا انداز کچھ بدل جاتا ہے اور اگرچہ وہ انسان بھی غیر معیاری نہیں ہوتا لیکن اس کو پڑھ کر احساس ضرور ہوتا ہے کہ اسے لکھتے وقت انسان نگار کے ذہن میں کسی اندھ قسم کے قاری تھے۔

مثلاً سب سے پہلے انسان نگار خود اپنا قاری ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو مستر قاری جانتا ہے اور اپنے دوسروں کا قاری کہہ سکتا ہے کہ جو تحریر اسے پسند آئے گی اس کو دوسرے مستر قاری بھی پسند کریں گے۔ بعد میں

یوں بھی ہوگا کہ جو قاری اس کی تحریر کو پسند کریں گے انہیں وہ مستر اور جو نہیں پسند کریں گے انہیں (کم از کم اس تحریر کی حد تک) غیر مستر سمجھ لے گا لیکن افسانہ لکھتے وقت وہ اپنی، یعنی مستر قاری کی، پسند کو نظر میں رکھے گا۔

۸۔ (آپ کے نزدیک کون سا طبقہ کہانی کا قاری ہوتا ہے؟)

ادبی اصناف میں پڑھنے والوں کی سب سے بڑی تعداد عموماً افسانے ہی کے حصے میں آتی ہے۔ ان میں بہت سے قاری ایسے بھی ہیں جن کو دوسرے اصناف، شاعری، ڈراما، تنقید وغیرہ سے دل چسپی نہیں اور ادب سے ان کا رابطہ صرف افسانے کے وسیلے سے ہے۔ ان میں وہ خاندان دار اور برسر روزگار عورتیں، وفتروں کے ملازم، کالجوں کے طالب علم وغیرہ بھی شامل ہیں جو بیدی، منٹو کے ناموں سے بھی واقف نہ ہوں گے۔ انہیں عام قاری کہا جاسکتا ہے۔ ان کے ساتھ ہی معیاری ادب کے وہ قاری بھی ہیں جو عام قاری کے پسندیدہ افسانوں کو ادبی اعتبار سے بے حیثیت سمجھتے ہیں لیکن انہیں پڑھتے بھی ہیں اور ان سے لطف بھی اٹھاتے ہیں۔

۹۔ (کیا پریم چند کے بعد افسانے نے ترقی کی ہے؟)

ساری ترقی تو پریم چند کے بعد ہی ہوئی ہے لیکن اس ترقی کی راہ پریم چند ہی نے ہموار کی ہے۔ ان کے بہت سے افسانے آج بھی بہت اچھے ہیں لیکن ان کے عمومی انداز کا افسانہ اگر آج لکھا جاتا ہے تو اسے عام قاری کے پسندیدہ افسانوں میں جگہ ملتی ہے۔ ترقی یافتہ افسانہ نہیں سمجھا جاتا۔ پریم چند کے افسانوں کے مقابلے میں بعد کے نصابی افسانوں کو رکھ کر دیکھیے تو صاف ظاہر ہوگا کہ ان کے بعد افسانہ بہت آگے بڑھا ہے۔ پریم چند سے متاثر ہو کر ترقی پسند افسانہ قائم ہوا اور ترقی پسند افسانے نے اردو افسانے میں جو اہم کردار ادا کیا اسے بھی پریم چند ہی کی دین سمجھنا چاہیے۔

۱۰۔ (موضوع اور ہیئت میں آپ کسے زیادہ اہمیت دیتے ہیں؟)

زیادہ اہمیت تو ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔ اگر اصل اہمیت موضوع کی ہوتی تو کسی افسانے کا سرسری مطالعہ اور میں لکھا ہوا مضامین پلاٹ بھی اصل افسانے سے ہم سری کا دعویٰ کرنے لگتا۔ اچھے اور اہم موضوعات پر لکھے ہوئے معمولی افسانوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ ان افسانوں کی ناکامی کا باعث ان کی بے ہمتی ہی ہے۔ اس کے بر خلاف ایسے افسانے بہت مل جاتے ہیں جو اپنی ہیئت کی خوبی کی وجہ سے معیاری افسانوں میں شمار ہوتے ہیں اگرچہ ان کے اساسی موضوعات میں کوئی خاص بات نہیں یا واضح طور پر ان کا تعین ممکن نہیں۔

افسانے کے ترکیبی اجزاء میں اسلوب، زبان، تکنیک، مکالمہ، کردار نگاری، منظر نگاری، منظر کشی، ماحول سازی وغیرہ ہیں جو سب کے سب افسانے کی ہیئت کے ذیل میں آتے ہیں۔ ظاہر ہے تھا موضوع ان سب اجزاء پر غالب نہیں آ سکتا۔ لیکن افسانہ اساسی موضوع کے ساتھ ضمنی موضوعات اور ظاہری موضوع کے ساتھ ذہنی سطحی موضوعات کو بھی دامن میں لیے ہوتا ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی افسانے کا اساسی یا ظاہری موضوع محدود اور یک سطحی ہو لیکن ضمنی یا ذہنی موضوعات اس میں وسعت اور گہرائی پیدا کر دیں۔ اگر افسانے کے کسی بھی موضوع میں کوئی بھی خاص بات نہ ہو تو بے عیب ہیئت کے باوجود اس کا ادبی افسانہ مشکل ہے تاہم اس کا شمار برے افسانوں میں نہیں ہوگا۔ لیکن عیب دار ہیئت افسانے کو کہیں کا نہیں رکھتی خواہ اس کا موضوع کتنا ہی ارفع و اعلیٰ کیوں نہ ہو۔

اسی لیے عرض کیا گیا کہ افسانے میں زیادہ اہمیت عین ہی کو دینا پڑے گی۔

۱۱۔ (آج کے افسانے سے آپ مطمئن ہیں یا غیر مطمئن، اور اس کی بنیاد کیا ہے؟)

ایچھے افسانے آج بھی اچھی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں، اس لحاظ سے تو صورت حال اطمینان بخش ہے، لیکن اچھے افسانوں کے مقابلے میں برے افسانوں کا تناسب آج بڑھتا زیادہ ہے اتنا پہلے نہیں تھا، اور برے افسانے بھی آج جتنے برے لکھے جا رہے ہیں اتنے برے کبھی نہیں لکھے گئے، اور یہ بات اطمینان میں خلل پیدا کرتی ہے۔

۱۲۔ (آج کا افسانہ اور افسانے کا مستقبل کیا ہے؟)

افسانہ نثر کی چیز ہے اور نثری سے قوت حاصل کرتا ہے۔ مستقبلات کو چھوڑ کر اٹار اور بری نثر کا دور ہے، گو یا افسانے کا اصل سلاخ کم زور پڑ گیا ہے۔ اگر یہ حالت باقی رہی تو افسانے کا مستقبل تشویش سے خالی نہیں۔ دو تین سطحوں میں افسانے کو نچا دینے کا جو سہا ہوا رجحان غمرے کی ایک اور گھنٹی ہے۔ اس قسم کے افسانوں کی خامیاں پوری طرح کھلنے لگی ہیں، پانچویں کر افسانہ فتم ہو جاتا ہے اور اس طرح خامیوں کے احساس کے ساتھ اسلحہ کی غرابلی بھی دہرا رہ جاتی ہے۔ یہ صورت حال بھی افسانے کے مستقبل کو تاریک دکھا رہی ہے لیکن اس سلسلے میں کوئی دشمن گولی نہیں کی جاسکتی۔ آج بھی اُردو کے پاس کئی بہت اچھے نوجوان افسانہ نگار ہیں جن کا فن بہتر ہوتا جا رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے اثر سے افسانے کے میدان میں نئی روشنی پھیل جائے۔

## افسانہ کی تشریح: چند مسائل

ولرٹ علوی

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، جھٹیل، علامات، اساطیر، تکنیک، قییم، ایچ، استعارہ، مرقع، تصویرگری، منظر نگاری، مقام، ماحول، لفظ، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب و لہجہ، اسلوب، بیانیہ لسانی، سادگی، غلط نظر، جمالیاتی قاصد، طراوت IRONY، الیب، طریقہ، نفسیاتی، ظنیات، سماجی، اخلاقی، لائسنس اور پھر ان موضوعات کے ان کت ریلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی سادگی کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے، درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طرز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی سادگی ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا طم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذور ہیں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے انماض برتنے میں رہا ہے۔

معنی کی تعبیر کے حلق کوئی اصول و ضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوئی پلنگا ہے، ایہام کے اندھیرے چھٹتے ہیں اور معنی کے طعن میں رہے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تنقید معنی صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقید میں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلو دار و چیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور ظنیات تعبیر نہ ہو، انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلت کے جہر یک پانیوں میں طم و بصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طاقت بیان کے باوجود ایک خام اور اوسط ذہن کی فہم و فراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے ضمن کا راز فرا اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحب نظر نقاد کا انتظار کرتا۔ افسانہ کی معنوی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سرورستانہ ہوش و انہوش کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بیٹا، اگر اس کا ذکر کرنے ہوئے اس کا لہر قہقہ نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بالہموں کے سامنے نہیں بلکہ ضمن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بہرہ فاکھوتا ہے۔



تحریر ایک شریلی خاتون کی مانند کم خون ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی طاقت، کسی اسطورہ کی طرح کی طرف دے لے لکھوں سے اشارہ کر کے آگھیں جھانکتی ہے۔ طاقت درس کے خارج میں آنے کے بعد نہیں صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ ان میں پیدا کر لیا۔ پہلے کم بول کر اس طرف سے لکھ جاتی تھی کہ کبھی زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ سن کو بولنے نہیں دیتی۔ درس کا کام اب اٹار دیا گیا ہے کہ ناخن صفہ کشا کے لیے صفہ سے حاش کرے۔ نہیں لکھتے تو سیدھے سارے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو منہ میں سو کیڑاں پاور کے لپ لپ لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا درس کی پیشہ وارانہ بنیاد ہے۔

تحریر کے برعکس تعبیر ایک خود سر، خود پسند مظلوم حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزاں سوزناگ نے سمجھا ہے۔ سوزاں سوزناگ کے بھائی پار سے جب دہلتی ہے تو اس کی ج ج و ج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل صفحہ کے انسانہ سرکنڈوں کے پیچھے کی طاقت کا روپ جو مجسم حد ہے اور سن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی۔ وہ بڑی بے دردی سے سنی کو لٹل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے سنی رکھتی ہے۔ یہ سنی قارم اور سوزاں اور انسانہ کے فعلی رشتوں کے جز میں مطالعہ کا تجربہ نہیں ہونے بلکہ انسانہ کے ایک فحشی تاثر سے پیدا ہونے ہیں۔ انسانہ کو ایسے سنی دینے کا احساس ناک تجربہ یہ لگا ہے کہ انسانہ تار کے حقیقی فن پارے کی جگہ خاد کا بنا یا ان تلخیوں کو پارہ پارہ کر کے سامنے آتا ہے۔ انسانہ سر لکھا نہیں جاتا اس میں ایک نقطہ بدل نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل انسانہ کی جگہ ایک دوسرا انسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزاں سوزناگ اس لقب باہمت کی مثال نہیں ہی دلیم کے مشہور ماہی A STREET CAR NAMED DESIRE کی تعبیر سے دیتی ہے جو ماہی کی ڈائریکٹر ایلیا کا زان نے اپنی نوٹ میں مدح کی، گویا ماہی کی بدامیت کا وہی اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے کردار ہیں۔ ایک شعلی کو انکی جڑ ایک اکل کمر، جس زور و خواہش و جوش و جہان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلاش ہے جو ایک دقاہرہ بلکہ طوائف کی زندگی گزارنے کے بعد شعلی ہری اب ایک شریف عورت کی زندگی گزارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ شعلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ شعلی کو بڑا خاصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو دیکھ کر کہتی ہے۔ دوسری طرف بلاش پاک باز زندگی گزارنا چاہتی ہے مگر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ ہالا تو شعلی بلاش سے مذاہم لبر کرنا ہے اور بلاش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کا زان کی فلم میں شعلی کا کردار مشہور مایک مارلو براؤن نے کیا تھا۔

ایلیا کا زان کی تعبیر یہ تھی کہ شعلی کو انکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف دہن برہمت کی طاقت ہے اور بلاش کا کردار مطلق تمدن سے جو طام علیہ سات، دھم روشنی اور شائستہ جذبات سے مہارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں برہمت کے ہاتھوں تمدن کا روپ ہے۔ اب یہاں دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں ہوتا جس کا برعکس شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کاٹنا تھا، بلکہ مطلق تمدن کے ذوال کی طاقت میں جیٹا۔

ہمارے یہاں انکی تعبیر کی مثالیں انکاہر حسین کے افسانے "زناری" اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "کوہ انجن" کی وہ تعبیریں ہیں، جو طلی الزنیہ گولی چند نارنگ اور راجندر سنگھ نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ

نرادی" پھر دیش بننے کے بعد کئے پٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویہ کی مثال ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ "کواریئن" میں ایک علامت ہے ہندوستان کی نلای کی۔

سیری نظر میں دہوں تعبیرات شوق تعبیر کی بے پروا روی اور بالکل خیالی آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چو کھنے میں نہیں ساٹا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے الٹا کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد "کواریئن" میں بھارگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھارگو کی خدمت گزاری میں جڑ ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جاسکتا، اپنی اہمیت کھودتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کوئی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علم تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اٹلے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر مگر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر عدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، اٹل، ترنگی، لامرکز، مکرر کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورت حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے تصور میں چکراتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ نہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ سیری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچہ کی طرح آرٹ کی جادوگری میں گم ہو جائے گونا گوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقصد نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادوگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ مصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری مصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں، اس کی پسند نا پسند، اس کے اپنے خیالات، احساسات، عقائد اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چوں کہ قاری خود ہی مستر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری مصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی مصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر مستر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے

شعروادسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ حریر کے مذاق شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ شعر کی شخصیت غلبہ نہ ہو، اسے ہال کی کمال نکالنے کی عادت ہو۔ معنی آخری کا چونکہ ہو۔ مضامین کے طوطا جیٹا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انھیں بار بار الجھا دے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکر لوے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی سیار اور پٹانا یا سیاہونا چاہے جو تعبیر کے اچھے پارے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر اس کا لی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر دہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پنہ سے تو اس معنی سے لطف اٹھا دے جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی پھوڑنے کا شوق ہوتا ہے۔ لیکن یہ شوق فضول ہے جو تعبیر شعر کے عمل کو الجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے اکیلا قلم کہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بتائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر کو پنہ سے تو شعر یہ نصف درجن معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعروادسانہ کی قرأت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ذہانی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی ہوتا ہے جسے LIGHT EFFECT کہتے ہیں وہ FULL EFFECT سے بائیں کچھ نور ہٹائے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فن کارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں دھیمہ تو کہیں فرنیچر اور اشیاء پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا بھی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور شرح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوان حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے رفتار پڑھنے کے بعد کیا بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں دیکھتے ہیں، جی نہیں، حافظ کی قرأت کا عام سیلان ہمارے طرف ہی رہا ہے۔ لیکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی معنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں ایک ہمازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ لیکن کی غزلوں کے حلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزل۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک مدد کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعروں دو طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور ہمازی بھی۔ سیاسی بھی اور حقیقی بھی۔ عام قاری

معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا براہ کے، مٹھی پیا کے ہوں یا ہر جانی بالما کے ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کشک کی اعلیٰ رو نہیں ہوتی۔

برہمن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور دیوگ میں تراپتی آتا بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت قاصدے پر نہیں گزرتا اور حیرتوں میں چھپی ہوتی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پراسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے نقروں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو عادت کرتی ہے۔ کون سا وہ لوح ہو گا جو نقروں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ بھولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلق اور ULTIMATE جتنے کہتے ہیں ان پر کچھ حدود عائد کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کارروائی کی طرح تعبیر و تشریح بھی PARASICICAL ہے یعنی وہ تخلیق پر چلتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہ سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جاسکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی قسیم، معنی اور اہمیت کو اجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزوی مطالعہ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں۔ محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے حلق قدری لیملوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں اس سے ایک بڑا گمپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے، مثلاً فردی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی، معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے حلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لٹریچر ایک اور مہدی جعفر کی تنقید میں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ لٹکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ایسی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ فساد مہیا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیاں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کر مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہذا تنقید میں جو کچھ بلی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر

اس کی جدت طبع کی یا اس کی تخیل اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان و سر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تخیل، اس کا جو نقشہ کش ہے کہ موتیوں کو خزانہ و بزموں سے الگ کرے۔ اس کے طبعی لہجہ اپنی تعبیر کے زور پر غاشاک کے قودے کو دماغ و بہت کرنے کا مسکوں کام کرے گی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ بیحد تخیل کو (جس کا ایک جزو تعبیر و تخیل ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سرکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں بیحد و حق کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا عقائد ان فن پاروں سے بھی طرح و انت ہوتا ہے اس لیے تخیل بڑے تخیل پر مبنی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کہیں کہ آری اگر مات سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر اہل تعبیر کو فخر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تخیل سے اسے سرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شکسیر کی مثال ہمارے سامنے ہے اس کے ڈراموں کی تعبیر و تخیل کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی سولی بنا ہے کہیں کہنا مانا نا ٹی ٹکاو ہے۔ تعبیر تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تو ہوتی بہت ذمہ داری ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اذہم کا ٹکس کی اساس پر ارنسٹ جہانس کی مکتب کی تعبیر کی ذہن اور فطرت ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جہانس کی کتاب سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جز نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے تلچر نہیں لیکن تخیل کے تلچر پر واقعات کو وہ رنگ دیا جاسکتا ہے جو ارنسٹ جہانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی مکتب کی فلم میں خواب گاہ میں مکتب اور لارنس کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جہانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شکسیر کے ڈرامے میں تو مکتب ملکہ گرلز ہاؤس کی دوسری شادی کرنے کے جملہ ہر قدم ہانڈے پر سخت طاقت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہاں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوش سے وہاں کو یاد کرتا ہے وہ ارنسٹ جہانس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رہی ہوئی ہے۔

لیکن ارنسٹ جہانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے لکل اور ماں کی دوسری شادی پر مکتب کے نظری فلم دھڑکا اٹھا ہے۔ یہی ہے ارنسٹ جہانس کی تعبیر کا کام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے، ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جہانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شکسیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ڈرامائی ٹھیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام ٹھیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف کو انجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیا غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک ٹور نے اپنے شہرہ آفاق مضمون "ٹھیک بلور انکشاف" میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی بدل SQNS AND LOVERS میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ جو یہ ہے کہ ماں لارنس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا ضرور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں حوصلہ جلتے دکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس دکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی

طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بچے کو اپنی محبت و انتہات کا مرکز بنا لیتی ہے۔ یہاں ماں اور بچے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی دونوں میں گامی و جنتی ہے۔ خریداری کو ساتھ لٹکتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لائرس کی نظر سے لرائڈ کا اڑنا، کاسٹکس کا مقالہ گزرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بچے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لائرس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے، جو کام تکنیک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بچے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ مہلت میں ہے اور خواہ مخواہ حیم میں تعلق حرمین کا نگار مضر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لائرس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھا یا برا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اور تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلال، لگراور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زعمی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر مہلت کو مردانہ لباس میں ایسی صورت بھی ثابت کیا جاسکتا ہے وہ ہوشیو سے مشتق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی مہلت کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو قائل پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق طبع کے سبب فیکسیر کے ذرائع کو فیکسیر کے ذرائع کے طور پر پڑھنے بگھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چمکلائی و صوب میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلوں میں کرتی ہے۔ تعبیر جب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سر زمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناتھ انڈین (ناری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین بردسات کے پانی کو۔ ناری کا ذہن جتنا اوپر بڑھتا ہوگا اتنا ہی پانی جو بڑبڑے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر خیرے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقیدیں انسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں انسانوں کے گھرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں انسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا قصہ سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور انسان کا صحافی نظام انسان کے ہرے قارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہذا تفہیم معنی کا عمل ہرے قارم کے جڑیں مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات اسی کو پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ انسان کی اس مہر کی علامات، استعارے، اساطیر، تعبیر، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے عریاؤں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح انسان کی تعبیر اور تشریح فطری حدود پر مبنی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی عقل کو معنی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو انسان کے مشکل مقامات سے سہل گزرتی ہے اس بات کی عقل کافی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو

جی مجرم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعصبات اور نفلی سے کرتی ہے۔ ابھی تنقید کا تجزیاتی طریقہ کار مشکلات کا نتیجہ قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پیلو میں جکدیتا ہے۔ ہمارے ایسے افسانوں کے حلق ہمارے بڑے لوگوں کے لفظ فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انہوں نے سمجھا کہ سنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشاندہوں اور علامات کو وہ دیکھتے ہیں کہ یہ تو کھل سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً معنوی لسانہ "بو" کے حلق ترقی پسندوں کا بدعمل کہ یہ ایک پورٹو والہ طبقہ کے ایک فرد کی بے گاہ ہے صرف عیاں شدہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے کھلی کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے۔ مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگریزی، زمین کی سوسمی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور انسانی زندگی میں یو کی اہمیت، جج صاحب کی لڑکی کا معنوی پن، ایک طرف دلہن کا سنگار دوسرے طرف گھاسن کا لٹری گھار، دلہن کے بیان میں کس کی کہیں نکال کر گزرا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور معنوی پن، جلت اور تھن کے تضاد کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رحو اشارے ہیں جو انگ انگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

چون کہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ "بو" میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن "بو" میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ کا سب کچھ کہ جاتا ہے یعنی ایسا صحیح معنی ہوتا ہے کہ خدا اس کی تعبیر میں دھڑ بھڑا کرنا چلا جائے، اس کی معنوی کیرلی اور من آفری کو نہیں پہنچ سکا۔ یورو گولی ہاتھ کے حلق سینڈ کا یہ کہنا ہے کہ "بو" بے خانہ خراب آدمی ہیں" کی دوسرے افسانے میں لکھا ہے کہ کسی لارڈ بان میں اس کا ترجمہ کے اس سلسلہ کو جنش میں نہیں لاسکا جو عشق و نفق نے منزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو بچا لیا ہے۔

اسی طرح، یعنی عین میں مونی پر بند کر باہر گولی ہاتھ کا حقد چتا۔ یہاں بچ باہر گولی ہاتھ کی شخصیت کے حلق کیسی ان کی باتیں کہ جاتا ہے۔ اس موقع پر سرگت کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے ایجنڈا ہٹا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منور نہ کرتا۔ بھولا کا ماسوں راکی بندھوانے آ رہا ہے۔ بھولا کی ماں بھالی کے لیے دودھ پلور کھس تیار کر رہی ہے۔ بیدی سوکھڑی، مٹولے۔ مٹھائی یا کسی اور بھوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ "گرم کوٹ" میں تو چلپا پھونکنے اور دھونیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انہوں نے جاد سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن یہاں بھولا کی لٹھا کے سڑنے ہوتا جوائی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دھواں اور سرخ آنکھیں اور کڑھالی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچا تھیں جس میں سیدی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لڑشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تنہیم کے یہ طریقے جتنی یا ساتھیاتی تنقید کا ضمیمہ ہیں۔ پوری شکستہ پوریا تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شکستہ پوریا کے عاشقوں کے

لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔ یہی حال فیکٹر کی علامات اور انجیری کا ہے۔ دونوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انجی ہر ایوں کی طاقت و درایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکار تھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری، جسے ہم ایک خشک، غیر دل چسپ، بے ذہب و بیہوش ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسرور ہو جاتا ہے۔ حسن کے MYSTIQUE کے حضور انجیری کی زندگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کمر کیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کریشیا کا کام کرتے کرتے ادھر اچھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نئی لیس کا جوا احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکار تھی کی ہے۔ فلاہیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلاہیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی دونوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی پختی چیزیں عورتوں کا بیان، لمبے وار زبان میں کرتے ہیں۔ فلاہیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حسن کا جوا اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلاہیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہیئت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط لگ سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منو کے افسانے ”پانچ دن“ پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور دھماک خیز خاصیت۔ منو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو ردول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھوڑے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہ ان سے ذہنی نگاہت کی علامت ہے پھر بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح مایوں اور صاحب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں۔ اس لیے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”پانچ دن“ کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”چنانچہ افسانہ ”پانچ دن“ اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح

ہمارے نئے ادیبوں نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش

میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ ”پانچ دن“ کا پردہ فیر جو

ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ

محسوس کر کے کہ ہو کس قدر ریا کار رہا ہے۔ مرنے سے پہلے ریا

کاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی

کے ساتھ، جسے کو داس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن

مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری و قی بھی بخش



جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس انسان کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت مدلل لڑکا ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ راجہ کی راجہ کو ساتھ لے کر مر جاتا۔ یہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چمکے اور ایک صحت مند لڑکا بن لڑکی کو جسے زہر دے گا پھر احق تھا۔ بیٹھ کے لیے ایک مہلک بیماری میں جھا کر جائے۔" (منظر۔ ٹوری نہ داری، ص ۱۳۹)

اگر متاثر شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے انسان کے ہمدردی اور اس کی تکنیک کو نظر میں رکھا ہوتا تو افسانے میں چلا کہ بارہ صفحہ کے اس انسان کا نصف سے زائد حصہ تو اس سنی ٹوری کی تیر ہو گیا جہاں سیکند پرو فیسر کا مختصر اوراق لے کر آتی ہے اور مر جاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ انسان نگار کے سامنے پرو فیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پرو فیسر نے اپنے دل کی بات سیکند کو بتائی اور وہ بات یہ تھا کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن ہمدردی سے محروم تھے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی حالات کھلی گئی کہ پرو فیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات بھی نہیں جانتی تھی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سیکند کو اس نے چاہا ہی ہے اور سیکند سمجھتی ہے کہ پرو فیسر کی سافروٹ سیرت آدمی ہے لیکن سیکند کو خبر نہیں کہ وہ اسے چھپ چھپ کر کسی خواہش مند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پرو فیسر کی یہ باتیں سن کر سیکند خود کو پرو فیسر کے پروردگار مانتی ہے۔ پرو فیسر زندگی میں پہلی بار محبت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سیکند سے کہتا ہے "سیکند میں لاپٹی نہیں۔ زندگی کے پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں اور چھ دنوں بعد مر جاتا ہے۔"

یہ اعتراف پرو فیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکا اس لیے سیکند کے اور سیکند یہ بات کسی کو نہ بتائی اگر وہ قریب الہام نہ ہوتی۔ مرنے وقت آدمی اپنے دل کے سب دلائل بتاتا ہے اگر موقوفہ لے اور سیکند کو سنی ٹوری میں انسان نگار سے گفتگو کرنے کا موقع ملتا ہے۔ انسان نگار سنی ٹوری میں اسے ایک دوست کی طرح آگاہ ہے جس کی بیماری صحت کی آخری منزل میں ہے۔ سنی ٹوری میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ نہ آپ مرنے ہیں۔ لاشیں جلانی جاتی ہیں اور انسان نگار نہایت ڈر رہتا ہے۔ اس وقت سیکند پرو فیسر کی کہانی سناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرنے ہی رہتے ہیں۔ اصل جتن تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیالک اس بات میں ہے کہ وہ کیا جیالک آدمی کا مانا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا ادا نہ ہونا آگاہ ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ "پانچ دن" جو انسان کا حنوان ہیں جو انسان کی اس میں ہیں اور جو پرو فیسر کی زندگی کا حاصل ہیں، ان کا ذکر انسان میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے حلق پرو فیسر صرف اتنا کہتا ہے۔

”یہ پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں۔“ پورے انسان کی تکنیک پر دھیر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ انسان منٹوں نے لکھا ہے لیکن بطور انسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سلی فورم میں پہنچنا پڑا جہاں سیکنڈ آئی ہوئی تھی۔ متاثر شیریں لکھتی ہیں ”بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریا کاری کو ساتھ لے کر مر جاتا۔“ لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ انسان کا جنم ہی ریا کاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور انسان کی جسم ریا کاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی روح کی سیرالیا ہے۔ سیرالیا کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی بنیاس بھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ ”میں لاپٹی نہیں ہوں۔“ اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سیکنڈ کو یہ بات بتانے میں پس و پیش ہوتا۔ یہ غور آگئی اور قدر کی شناخت کا انسان ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے تودائف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ ”پانچ دن“ جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا، معنوں کا بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں۔ معنویت اور قدر شخص تجربہ کی اور یہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آ جاتا ہے۔

اب خود سیکنڈ کی کہانی لیجئے جس سے متاثر شیریں کو گہری اور دلی پیدا ہو گئی ہے۔ سیکنڈ زندگی کی پامالی اور رانگائی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ قتل بنگال میں پہنچی گئی۔ گلگتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوک پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر گل پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند معنوں میں ہی اس پر بکھارا جاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اب مرد ہی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رانگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری مہار تھا، اس کا محسن تھا جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر فساد کی اشک باری لا حاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سیکنڈ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ نہ بچے، نہ عیار زندگی نہ ہی زندگی، نہ انکاں زندگی، بیچ جائیں تو پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن انسان کے عنوان کے مانند ستاروں کے جبرمت کی طرح وقت کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جہالت کی سفاکی اور جبریت سے بھی بلند ہو گئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ روح کی اڑان کا یہ تجربہ کتنی اور سوکس کا تجربہ ہے جو آدمی کو پریم آئندہ کے تجربہ سے دو چار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سرور کاروں سے بلند زندگی اور موت سے بھی ماوراء عظیم فطرت کی ایک ملت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکڑایا ہوتا ہے کہ فساد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف و باریک میں انسان کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ ”اسٹا“ کے حلق متاثر شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

”انسان جذبہ فحش سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جہتوں پر غلبہ پا کر بلند ہو سکتا ہے، انکی اور مضبوط فحش سے انسان

کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بعد اوردی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منتر نے اپنے آخری دور کے ایک انسانے "باسا" میں انسان کو اس قسم میں دکھایا ہے۔

اس کے بعد ممتاز شیریں "پانچ دن" کے پردہ فیر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے مضمون میں آپ نے نوٹ کیا ہو گا کہ وہ محرمات سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے نقطہ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا سیلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی زنجیر پر قابو پاتا اور ضبط نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال "باسا" ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منتر کو ویسے بھی گناہ اور ضبط نفس اور فطری جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی رکاوٹ نہیں تھی۔ وہ انسان کی جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بوجہ جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی عمل سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرینہ نفسیات کا ہم خیال ہے جو ادنیٰ عمارت جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی عمل ہی سمجھتے ہیں۔ "پانچ دن" کے پردہ فیر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبط نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے بھوت بھوتہ رہا۔ محرمات سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ "پانچ دن" کی ملکہ تقسیم پر قیصر کردہ جو ان تصورات کا حامل ہو گا مثالی ہو گا مثلاً دوستوں کی باتوں میں مرد و زکا را سوزوف کا آئیو شا اور ایڈیٹ کا پرفیسر مکلن جو بیوسج کی شبیہ ہیں۔ منتر کی حقیقت پسندی کسی طرح کے آئینہ لازم کو پسند نہیں کرتی۔ لہذا "باسا" کی روحانی بلندی ضبط نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منتر "باسا" میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چمکنا دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ "خود شست" میں من کا سیلان پہن دیکھتا ہے۔ "باسا" کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھتا ہو تو وہ ہے بیدی کے انسان "من کی من میں رہی" کا مادہ جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی من کا چمکنا ہے۔ لڑتے صرف مر کا ہے۔ "باسا" میں شباب کی طاقت ہے۔ بلکہ کوئی بڑھتی ہوئی شام کی طاقت۔

باسا کو جو ان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دلہن بیٹ میں کسی کا باپ لے کر آئی ہے۔ اس باپ کو باسا کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکیوں سے گزری ہو گی یہی خیال باسا کو اس سے گہری اوردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسا نہ صرف حرام میں اسقاط کی مثالوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بچی کو خیر بھی ہونے نہیں دیتا کہ وہ اسے کس راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مر جاتی ہے تو اس کا فم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسا میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری بلور جلی ہے اور کسی ضبط نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کش مکش انسانہ میں نہیں اور انسانی دکھ کی طرف باسا کا رد عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے۔ وہ خود دکھ اور تکلیف میں ہو اس سے امداد کی جاتی ہے اس کے حال کا حکم نہیں ملتا جاتا۔

اس انسانہ میں منتر کا کمال یہ ہے کہ وہ طرز عمل جو ایک جبر و جہالت اور ولی کو زیب دے اسے ایک نا تجرب کار اور مصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی تنگی اس کی ہے اور اس کے کردار کا اضطرابی عمل، گویا باطن کی پاکیزگی اور مصومیت محض، انسانی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت و جگر دہلا کو کو پیدا کر سکتی ہے

تواضع اور مادہ کو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسانی دروندی کا اتحاد مستند ہوتا ہے۔ دہلی ریاست  
ہے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا ملامت ہوتے ہیں۔ گنگوڑی کے شیل جل کی مانند آلائشوں سے پاک۔۔۔۔۔  
ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور ہار یک تسامع ہوا ہے۔ BEING کے افسانہ کو  
BECOMIGN کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فروگزاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام بلکہ سراپہ پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ تو اس معانی  
بچلے پائوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی خود تعبیر کا کام بیرون  
سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و ملامت کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش رہا انکشاف کا  
جو ہر عطا کرتا ہے۔ ایسی نائدانہ تعبیریں ایک حقیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، عقلی،  
استدلالی ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکر میں نصف میں کے صدائق بیرون فرج کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی بار  
آخری کی صورتوں سے سرشار ہوتی ہے۔

ہمیں تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا درست رکھی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے، ہر خدا اس سوال کا جواب  
دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا، اس لیے فن پارے  
پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی صرف آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل  
اپنے بہترین ناقدانہ افواہوں کو تنہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقف کرتی ہے۔ ناقدانہ گنگوڑی فن پارے میں دل چسپی  
کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم نگہا رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں خدا کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ  
اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں لائق علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم  
نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ خدا کو چہ کنار ہوتا چاہیے  
کہ کہیں اس کی تنقید علم کی کوار سے معنی کی چالیں نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ ملاحظہ فرمائیے کہ افسانہ ہے جس میں  
الیم ہم کی جاہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قلم نہیں لے الیم ہم کی بناوٹ اور اس کی تعداد کاری پر ایک  
نہایت ہی سادہ تنقید قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک ہم ہی کی طرح گرا ہے۔ افسانہ کا دور  
وراز تک پہنچے نہیں، اس سے تو بھتر تھا کہ پروفیسر صاحب انسان کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی کسی  
اپنی ناگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں ROSAMIND TUBE کی کتاب A READING OF

GEORGE HERBERT کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت  
ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیب اور مذہبی علاقہ میں اور علاقہ اپنے  
معنی کھودے ہیں تو تریسل معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربٹ کا تعلق مائیکل شاعروں سے ہے جو  
ملٹن کے بعد محض شہود پر آئے۔ جارج ہربٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ  
جیسے لاد مذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور



عاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ خدا خود تعبیر کے زور پر انسان کا گلا ڈال دینا چاہے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ انسان، انسان نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور انسان کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منور کے انسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بد مذہب کے حلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدای کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساقیات بھی وہ نظریہ فن ہے جس میں فن کاری کا کوئی مقام نہیں متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں صرف کے اکتارے پر بھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھڑپ دھار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کر دوں،  
لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے:

”پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے، جو اپنے پر  
بھروسہ رکھتے تھے، یہ پیشگی کہی کہ وہ شخص وکیل میں دعا کرنے  
گئے۔ ایک فریسی دوسرا حصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے  
حق میں یوں دعا کرنے لگا کہ اسے خدا میں حیرت انگیز کرتا ہوں کہ  
میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زنا کار یا اس  
حصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں۔ میں ہفتہ میں دو بار روزہ  
رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر ”دو گنا“ دیتا ہوں لیکن حصول  
لینے والے نے دور کھڑے ہو کر اتنا بھی نہ چاہا کہ آسمان کی  
طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھ  
گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی  
نسبت راست باز ظہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ  
کو بڑا مانتے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا  
مانتے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔“

بعض عیسائی مفکرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی اہمیت کا شاید  
اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکرین نے اس حکایت کی تفسیر کی اساس پر عیسائی عقیدوں کی  
کے چند کلیدی تصورات کی تعبیر کی۔ ایک طرف راست روی کا چہرہ ہے۔ دوسری طرف گم کردہ راعی کا انصاف۔ وہ  
جسے اپنے اعمال نیک پر اکتفا ہے اس سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا  
حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بجائے مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔  
عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعبیر میں اس حکایت کی تعبیر اور تعبیر کا بڑا حصہ

وہ ہے۔ حاصل تعبیر اور تفسیری غماض کی شریعتوں اور قہقروں کی اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر HERMANAUTICS ہے۔ لہذا تعبیرات کے تفکرات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر تفکر کی یہاں محفل نہیں۔

ہمارے مابین انسانوں میں ایسے معناتی رموز پنپاں ہیں کہ اگر ڈرف ٹائی اور گچ تنقیدی طریقہ کار کے ذریعہ انسان کی ساخت اور ہالت کا تجزیہ کیا جائے اور معناتی اشاروں کی تشریح و تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف ذہنی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور آرٹ کی باہمیہ اور فنکشن کے حلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں ظاہری نظریہ سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔

## افسانہ: کشیت صنف ادب

ایم خالد فیاض

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمود و نشوونما کا عجیب و غریب شاد کھائی دیتا ہے۔ اپنے اوزار میں پر شکوہ اصناف آنے والے ادوار میں، وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح ناکام گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اور ابتدائی طوں کی کم مائیہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مکمل بہ عروج ہوتی رہیں، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لیتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد یعنی شیر خوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے ایسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ ان کا سحر فہم ہوا، یہ الگ بات کہ آخر کار فنا ان کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو سمجھاتی ہے، مزعومہ رہتی ہے اور جب اس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برحقے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخی کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ دنیا نے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثل رزمیہ، داستان، قشیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جاسکتا ہے لیکن اپنی تمام تر تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جاسکتا۔ مولانا روم کی ”مثنوی معنوی“ کو دنیا کے عظیم ادب میں تو جگہ دی جا سکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر اور لیوی اسٹراس جیسے مفکرین تحقیق کام کر کے ان کی نئی معنویت تو جا کر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج کون سی صنف عقلی امکانات کا اظہار یہ بن سکتی ہے اس کا تین وقت اور قصوں میں مہم کرتا ہے۔

دوسری طرح ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زعمہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو بھاری ہے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمانہ اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی ایک صنف تنہا، زمانہ و مکان کے تمام تقاضوں کو نبھائے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدمہ مثال ہو تو ہو جب اس قدر وسیعہ انسانی روابط اور کشاکش حیات کے مظاہر بھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے، ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام تعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیوں کہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے، اس سے باہر یا اس سے اندر اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جا



سکا ہے کہ جو صنف زبان و مکان کے جس عہد میں رہے اس کی جگہ کوئی اور صنف میں لے سکتی ہے اس کا دائرہ کار اس سے کتنا ہی بڑا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

انسانہ (مفکر انسان) کی بحیثیت صنف ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں جو اپنے دائرہ کار میں ہے لکھ انسانہ سے بڑی اصناف ہیں، انسانہ کے وجود کا جو اثر فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ انسانہ شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی ہلک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی انسانہ کی جگہ لینے سے محروم ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس لڑیم میں تھلائی اور واقعاتی پہلوؤں کو اہا کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے، انسانہ اس کا درجہ نہیں ہو سکتا۔ مگر انسانہ اپنے لڑیم میں انسان کی جس بحالیاتی حکم کا اہتمام کرتا ہے اور ایک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تھلائی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے، شاعری اور ناول دونوں اس اچھوتے سے محروم ہیں۔ اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ "انسانہ کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ ناول نہیں ہوتا" (۱) اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ انسانہ یا ناول نہیں ہوتا۔ لکھن کا اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا وغیرہ وغیرہ۔

لکھن کی اصناف ہونے کے لئے انسانہ کا قائل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ قائل ہی وہ ضرور ہے جس سے کسی صنف کی تعریف اس کی حدود اور اہمیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن قائل کرتے وقت وہ ناقد ہیں جو سرکرتائی پر اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی قائلی مطالبے کا حاصل سمجھتے ہیں اور اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ قائل، تعلیم کا وسیلہ ہے اور اصناف کے درمیان جنگ و چال اور سرے کی لڑائی قائم کرنا اس کا مطالبہ ہی منصب ہرگز نہیں ہے۔ قائلی مطالبے سے وہ اصناف (یا نہ شعری یا نہ ادب وغیرہ) میں اخراج و اشتراک کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان وہ اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تعلیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

انسانہ کے بارے میں بڑی درجہ تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصنیفی صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھے والوں کے ہاں انسانہ کا ناول ہی کی ایک مفکر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فی سطر پر اور کوئی فرق نہیں تھا۔ لیکن جلد ہی انسانہ نے اپنے خود خال و خراج کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دور ہو گیا۔ اس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنہیں صحت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں تھا، اختصار میں بھی صحت کی دنیا میں سود پاتا اور کچھ نہ کہ کرمی بہت کچھ کہہ دیا انسانہ کے فن کی بنیادی خصوصیت تھی۔

انسانہ ناول کے متعلق فی سطر زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی صحت و مفکر کیوں نہ ہو اچھا کر سکتے ہیں اور یہ ہی وہ نکتہ ہے جس پر غور و توجہ کی ضرورت ہے کیوں کہ یہ ہی بات ناول کی موجودگی میں انسانہ کے وجود کا بنیادی حجاز ہے۔ زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسا ہیں جو صرف انسانہ کی صفت کی صورت میں ہی مختلف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہمیں ان کے اظہار کے لیے مناسب ہیادیا اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اس کا کیڑا زیادہ وسیع ہے، جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکان کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نیم جہازی کے ناول، جینوف کے محکمہ افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نیم جہازی، جینوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک تیسرے درجہ کے ناول نگار کا پہلے درجہ کے افسانہ نگار سے مقابلہ کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے لیکن اس سے اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کیڑوں کا پھیلاؤ اس میں اس وقت تک بڑے فن کا باعث نہیں بننا جب تک اسے برے فن والا فن کار نہ ہو۔ بہر حال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی کو لیجیے، جس کی شہرت بلور ناول نگار کسی شک و شبہ سے بالا ہے اور "ماں" اس کی شناخت مانا جاتا ہے، کیا بلور افسانہ نگار اس کی اہمیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس کا افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول "ماں" سے کسی طوفاً کم درجہ کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید "ماں" فنی سطح پر دوستوئسکی کے ناولوں "جرم و سزا" اور "ایڈیٹ"، "تالستانی کے" "جنگ اور امن"، "فلادیر کے" "ادام بوداری"، "برمن میلول کے" "موہی ڈاک"، "ہیری جیمز کے" "اے پورٹریٹ آف اے لیڈی" اور "گارشیما مارکیز کے" "تھائی کے سو سال" جیسے ناولوں کا مقابلہ کر سکے لیکن اس کا یہ افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" دنیا کے کسی بھی افسانہ کے مقابلہ کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر کا "مید" کاٹکا اور ہرمن جیسے جیسے فن کار موجود ہیں جنہوں نے کامیاب ترین ناول لکھے کے باوجود افسانے لکھے اور انہیں صرف ان کے مد کے ذائقہ کی تہذیبی سہ کرنا لائیں جاسکتا کیوں کہ اگر آپ کاٹکا کے "دی ٹرائل" کے کردار "K" کے ذکر کے بغیر مد یہ گلشن پر بات نہیں کر سکتے تو اس کے افسانہ "میتا سورفوسس" کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اس سے افسانہ نگہاتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو "بولی بیز" لکھنے والے ناول نگار (جیمز جوائس) سے "ڈیلمیرڈ" کے افسانے نگہاتی ہے؟ جو کامیو کو "آؤٹ سائیڈز" اور "طامون" پر اکٹھا کرنے نہیں دیتی اور وہ افسانے لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟ ایک عورت اور چھبیس مرد میں کیا بات ہے جو "ماں" میں نہیں ہو سکتی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، تو عری اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ ہو سکتی ہے، طرح طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر مجبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانہ کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانے کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ صنف صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جاسکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیا میں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو بھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے میں اس تاثر کو بھارتا ہے جو افسانہ بھارتا سکتا ہے۔ "ایک عورت اور چھبیس مرد" میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپاساں کے "نیگلکس" میں جو باریک کچھ بھائیایا گیا ہے وہ ناول کے قارئین میں اکتھار پائی نہیں سکتا۔ موپاساں تو خیر افسانہ نگاری تھا، گورکی اگر اپنے اس افسانے کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہذا ہم اگر ایک

طرف وہ سبھی کی، دلنائی، نرمی، ملائمت، بالرائے، ہر مین میلول، گار شامار کیز، ہنری جیمز اور جیمز جوائس جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی پڑتی ہیں تو دوسری طرف مہربان، جیمز، کیتھرین ماسٹیلڈ، ایڈگر ایلین پو، ہنری، ہامپڈن جیسے مختصر افسانہ نویسوں سے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادب میں ہمیں گورکی کا ٹکاؤ ڈی۔ ایچ۔ ٹالس، اور جینیا اولف، سارتر، کامیو اور ہرمن جیسے نثر نگاروں سے جو ایک وقت ناول نگاری اور افسانہ نگاری سے کام لیتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے خاصے ہیں اور جو کچھ ایک صنف پورا کر سکتی ہے، دوسری نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا "گلشن" ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف "گلشن" میں کیا ہے وہ "مژدگان" میں نہیں ہو سکتا تھا۔

اس لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض شکستہ و جم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانہ کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر روایت پر مبنی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب شکستہ کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنی میں:

"تب اختصار کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو اجازت کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری افراد، مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟۔۔۔ یہاں یہ بھی طوطا رکھنا پڑتا ہے کہ اس قاعدے کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجازت فراہم نہیں کر دی؟" (۲)

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت دو بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانہ کے درمیان خط فاصل سمجھتے ہیں کیوں کہ افسانہ میں جو اختصار، کساد اور گھٹا ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا۔ (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی۔) پھر یہ کہ "افسانہ کے اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربہ یا جذباتی رد عمل کی جو نمود ہوتی ہے اور اس نمود کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے، یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔" (۳) چوں کہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ، انسانی، غیر ضروری اور غیر حتمی افسانہ میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو اسطو نے الیسا اور ریم کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

"مجموع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طوالتی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا۔ مثلاً اگر سو ڈکھیر کے

ڈرامے 'اے ڈی ہنس' کے طول کو 'ایلیڈ' کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔" (۴)

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر "ایلیڈ" کی طوالت کو "اے ڈی ہنس" کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو "اے ڈی ہنس" کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھتا ہے وہ "ایلیڈ" یا کسی اور صنف کے لیے ناگزیر اور با صحت لطف ہے یعنی طوالت جب کسی قصے کو بھانے کے لیے ہو تو فنی طور پر وہ قابل اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اس سے لطف نہیں آتا تو یہ اس صنف کا قصور نہیں، آپ کی بدحراقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ "آتنا کارینینا" میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامہائی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوتی، وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے۔) ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

السانہ (مختصر) کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا اس لیے اس کے آغاز کا سرا منعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے، جس نے انسانی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اس نے مختصر افسانہ کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم براؤن کے خیال میں:

"مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقا پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص پہلے متوسط طبقے میں شرع خواہی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیہ کے لیے نہ تو دل جسی میسر آ سکتی تھی اور نہ

وقت۔" (۵)

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جاسکتا ہے کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان، صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اس کے پاس فرصت کے لحاظ اب بہت کم تھے اس لیے اس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور اسی صورت حال میں مختصر افسانے کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لحاظ چھین لیے تو دوسری طرف اس نے انسان کے حراج کو بھی بدلا، اس کی ضروریات، اس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو عروج آیا، اس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور ذوقِ نظر میں جو تہذیبی آئی اس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا۔ اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں وقت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور

انہیں سچے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ انسانی کے ساتھ شرط ہو گیا کیوں کہ یہاں کا سبب بلا سبب تھا لیکن اگر ہم غور کریں تو معلوم ہو گا کہ اس دور کی تمام اصناف، اختصار کو اپنائی دکھائی دیتی ہیں۔ اب "مماور" کے نام ذیل: "ایلیٹ"، "آنا کارینا"، "اور" و "ایڈم" جیسے عظیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ "آکٹ" سائیزز، "دی فال"، "دی ویڈ"، "لائٹ ہاؤس"، "دی ٹراک"، "اور" "آکٹ" جیسے مختصر ناول منہ شدہ پر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم "کہانی" کی ابتداء سے آج تک کی ادنیٰ صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف بڑھ رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہدف ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت دور پائی دستوں اور فطرت کی آواز خدا اس کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سٹپا گیا ویسے ویسے کہانی کا کیوں اور قدر بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہر حال اس جدید دور میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف مانجے ہوئے گئیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ فرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے جتنی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف "اختصار" کو اپنی لازمیت بنا لیا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بدستی ہوئی جھیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی بنا۔ مختصر انسان نے اس زندگی کے نئے بلے راجز و تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے ان کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے کام نہ لے سکتا تھا۔ اس دور کی شاعری کی حدود اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لیتے اور ان کا اظہار کرنے سے محروم تھیں جنہیں زیادہ بھرپور انداز میں انسان بیان کر سکتا تھا، کیوں کہ انسان کی شعریات اسی دور کی مرتبہ کردہ تھیں۔ لہذا ناول اور انسان میں فرق انسان کے World View کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانہ اور ناول میں فرق انسانی تجزیوں اور حقیقتوں کی تنقید و تفسیر کے بیان کا ہے، اور اسی لیے انسان نے اپنی نئی شعریات اور اصول وضع کیے۔ ہمیں انسان کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لہذا اور "قدیم جبرائیل" کو "انسان" کی پرانی روایت سے جڑے ہیں، ان کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور ہر محاصرہ کا ہڑا ہڑا ہر حقیقت یہ ہے کہ انسان فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی اور اپنی صنف ہے، ایک جدید فن ہے اور جدید زندگی کا اظہار یہ ہے۔ اس لیے ہمیں اترتہ و تمدن کی اس مائے سے لٹکا اٹھانے جس نے اپنی کتاب The Faber Book of Modern Stories کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ "انسان ایک جدید فن ہے اور اس مادی کی پیداوار ہے"۔ (۶)

اب سوال یہ مگں ہے کہ انسان کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ ہم کن معنوں میں انسان کے فن کو جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے جیول کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہاں اقتباس اس کے ایک حوالہ کا ہے جس نے ایک انسان نگار کی کہانوں پر اپنی رائے اسچے ہوئے لکھ قلم لکھا ہے:

"تمہارے انسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ رکھتا ہے  
ڈالے تمہارے انسانوں میں ہر منہ کی مگں پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی

احساس بھی۔ لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے۔۔۔ ایک تجربے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں۔“ (۷)

اب اگر غور کریں تو حیثیت دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زبردستی دینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزا کو الگ کرنا تاکہ جو چیز زبردستی مٹی ہے اس کے خدوخال بالکل واضح نظر آئیں۔ اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانہ کے بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانہ کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی افسانہ میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو بھروسہ ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیاء حرکات، معاملات وغیرہ جنہیں معمول میں قابل افسانہ نہ سمجھا جائے، افسانہ نگار ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انہیں غیر معمولی بنا کر ان کی اہمیت کو منوالیما ہے اور شاید اسی لیے ہنری جیمز افسانے کو ”خوب صورت، چمک دار، تیز اور نمایاں میر“ (۸) تصور کرتا ہے۔ لہذا کچھ ناقدین جب افسانہ کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے۔ مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

”ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ خواہ گہروں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا رہا ہے۔“ (۹)

اور ٹمس الرٹن قارہائی تو افسانہ کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فردی، چھوٹی اور غیر اہم صنف ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ:

”بڑی صنف خن وہ ہے جو ہمدقت تہذیبوں کی تحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹی نیکی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدمی ہار تھوڑا بہت ظالم ہوا اور بس۔“ (۱۰)

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وہ اس کے کیونسی کی وسعت میں جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنون لطیفہ کے اصول و ضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اسی لیے وہ جینیا وولف جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی حیثیت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے، لکھتی ہے:

”یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلہ کو آرٹ سے وابستہ کرنا مشکل صحت ہے۔۔۔ آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا

فنی جائز دینا چاہیے۔“ (۱۱)

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی انسان اور ناول، آرٹ اور فن، جی کہ محمود ہاشمی کے جہول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر انسان اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور انسان فنی بھی ہیں اور ادب بھی لیکن ان میں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب فن اصناف معرض وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی ہیں۔ اگر پرانی تعریفوں میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار دیا جائے۔ سے دیا جانے لگے تو بھی یہ فی نتیجہ برآء ہوتا ہے۔ اس لیے یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف، ادب ہے یا نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے معیاروں کی بجائے نئے معیار وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مد نظر رکھتے ہوئے یعنی اس صنف کے انداز سے تشکیل دیا جائے۔ پھر ہی یہ طے کیا جاسکتا ہے کہ نئی صنف ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا اسی ذکر ہوا جو انسان کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب یا خالص بھی ہوتا ہے مگر اس کا خالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے انسان کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سرن لیٹر کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاداً محمود ہاشمی نے انسان کو ”خالص“ ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ سرن لیٹر لکھتی ہے:

”میرا خیال ہے کہ انسان مخصوص خود پر ادب نہیں ہے اس کا صحیح بالکل تلفظ ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے خالق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چون کہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجربہ اور سطح نظر، ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن عموماً با فرق بھی ہے اور عام خود ہر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق صورتی اور فن قیصر سے ہے، اسی طرح انسان بھی حقیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔“ (۱۲)

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی ترقی پسند انسان نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنف انسان سے ہونی چاہیے تھی مگر کثرت میں لایا گیا ترقی پسند انسان، اس طرح معلوم ہو گیا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک انسان نہیں بلکہ ترقی پسند انسان ادب اور فن کے ذمہ سے خارج ہے کیوں کہ آگے چل کر متاثر شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید انسان نگاروں کو ”حقیقی انسان نگار“ ثابت کرتے ہیں اور اس سارے سر کے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ بہر حال اتنا ہے کہ وہ جدید انسان نگاروں کے تاثر میں انسان کی گہلی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ انہوں نے جو مفروضات قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند انسان نگاروں کے خلاف ہمارے انسانی کی تباہی کی جس کے لیے سرن لیٹر کی مدد بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف ٹمس الرٹن فاروقی تو خیر افسانہ کو کبھی ناول سے بھڑاتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ "تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے" اور بے چارہ افسانہ، فاروقی کے رعب اور دبدبہ کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں چھو سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی، آپ ہی مجھے زبردستی تھکیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانہ پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جاسکتا ہے کہ آفر افسانہ یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر چری اترے؟ کیا زمان و مکان سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدروقیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہ ہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا اٹاما یہ بیان و قیح ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے، شاعری نہیں کرتی لہذا شاعری، افسانہ کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیوں کہ ایک صنف کے قدردانی پانوں سے دوسری صنف کی قدروقیمت متعین کرنا کسی طور درست تعیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگارنگی دیکھی جاسکتی ہے (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار، شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصور وار ہے) حتیٰ کہ یہ لازم فاروقی کے سر ہی ہے کہ انہوں نے اپنے جریہ "شب خون" میں افسانوی تجربات کی "کو" کھیل تراشوں کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانہ میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں، لیکن افسانہ مکمل شاعری بن جائے، اس سے وہ الٹا رہی ہے۔ کیوں کہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور ضروریات بھی ہیں جنہیں بھانے کی اسے بہر حال آزادی ہے۔ لیکن اس کی جامعیت، حریت، اشاریت جیسے عناصر شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان حقیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے مرتبے ہیں۔

اصل میں حقیقی حیثیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نچ سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تحیل اور الفاظ کے خصوص استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارہ کی ایک منفرد حیثیت وجود میں آتی ہے جو اسے نثری فن پارہ سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجہ کی حقیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔ اگر ہم تجربہ کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کے ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ تجربہ کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحہ پر بھی، لیکن افسانے میں پیش کیا گیا تجربہ، بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیح ہے اور آ صنف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جہز جو اس کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"افسانہ انکشاف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوہِ سہ کی طرح چمکتا ہے،"



پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی، مجھے بچے اشارے کئے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ (Manifestation) جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے، اگرچہ اس کا تعلق نہ سب سے نہیں، زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جو اس نے اپنی فطرت (Epiphany) کی سبکی اصطلاح استعمال کی، جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آتی ہیں مگر ہے۔ (۱۲)

ہم صنف انسان کو ادب اور فن کے زمرہ سے خارج کرنے کا حق نہیں رکھتے اور نہ شاعری کی انسان پر، یا انسان کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اڈل اڈل وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعہ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا جو تر کے کدھوں پہ نہ کر دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابل غور ہے۔ لکھتے ہیں:

”قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کم زور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پھیلنے لگا، گہرے اور زیادہ تجرباتی اور عقلی کام سے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بنیادیں اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔۔۔ (اور) جس قسم کا بنیادیں ناول میں پران چھاد شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔“ (۱۳)

لہذا اگر ہم اس معاملے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان حقیقی اصناف (انسان اور ناول) کی شاعری کے بالفاظی اہمیت کا اعتراف کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے گھلنے لگاؤ اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور عیاہ کی ذمہ داری اٹھائے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے صنف سے منصف ہوئی۔ یعنی بدلے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جرمود کی اس کی بدولت وہ شاعری کا جو اٹھائے اور نثر دانہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بخوانے کے قابل ہوئی تھی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذات خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان حقیقی کاروں کے انھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا گھلنے تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہر حال یہ بتاتا ہے کہ

اصناف اسی وقت ہام مروج پر پہنچیں جب ایک طرف انہیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض فنکار اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

”ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصنافِ سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انہیں

تاجورانِ سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے

کو ڈراما ٹیکسٹس، شاہسن اور براخ نے بنایا۔“ (۱۵)

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی براہِ اہمیت ہے۔ کیوں کہ جیسپیر اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر کا ہم عصر ہوتا تو اس کی جینٹلس رزمیہ پر صرف ہوتی اور غالب اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو مین مکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہر حال انسانہ مہد جدید کی ایک اہم صنفِ ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ”افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعہ اظہار بنے جو دوسری اصنافِ سخن میں اعلیٰ سے انکاری ہو تو وہ اپنی ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے۔“ (۱۶) اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری ”بڑی“ اصناف کے فن کاروں کی ہم سری کی ہے۔ بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف ”اختصار“ سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار، آج کی دنیا کا وہ بڑا خاصہ ہے جسے فنی سطح پر برتنے کا شعور مختصر افسانے نے دیا۔ لہذا اب ہمیں افسانہ کو ایسی قریلوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قرأت کے دوران یہ کوئی زیادہ بتایا جاتا ہے۔ ایسی تعریض افسانہ کی بطور صنفِ ادب، وقت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نچ پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنفِ ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ ”کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو باقی نہیں ہے، ادب کو زیادہ دولت مند بناتی ہے۔“ (۱۷)

## حوالہ جات و حواشی

- (۱) ارتقے مراد: "افسانہ بحیثیت صنف ادب"؛ مشمول "ادب اور ادیب"؛ تالیف و ترجمہ: فاخر مصین، لاہور، نگارشات، ۱۹۸۸ء، ص: ۳۵
- (۲) ماہی علی ماہی: "اصول و انتقادات و حیات"؛ لاہور مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء، ص: ۵۳۵
- (۳) جمیل اختر جی، ڈاکٹر: "فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ"؛ دہلی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص: ۱۲۱
- (۴) ارسطو: "فن شاعری" (یونانی)، مترجم: عزیز احمد، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۴ء، ص: ۱۰۴
- (۵) بحوالہ صفات احمد طوی: "افسانہ؟"؛ مشمول "روشنائی" (افسانہ صدی نمبر۔ حیدرآباد)، کراچی، شری: ۲۷ ماکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء
- ص: ۱۱۰
- (۶) بحوالہ صغیر انوار اجم، ڈاکٹر: "اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل"؛ دہلی، مکتبہ ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء، ص: ۱۶
- (۷) بحوالہ باب اشرفی: "افسانے کا منصب"؛ مشمول "اردو نگلشن اور تیسری آنکھ"؛ دہلی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء، ص: ۱۰
- (۸) بحوالہ ایضاً، ص: ۱۰
- (۹) محمود ہاشمی: "خلیقی افسانہ کا فن"؛ مشمول "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"؛ مرتب کر لی چند بارگ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص: ۳۷
- (۱۰) فاروقی، جس الرٹمن: "افسانے کی حمایت میں"؛ کراچی، شہزاد، ۲۰۰۴ء، ص: ۲۰
- (۱۱) بحوالہ باب اشرفی: "افسانے کا منصب"؛ مشمول "اردو نگلشن اور تیسری آنکھ"؛ ص: ۱۱
- دوسری طرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا یہ تھا کہ "ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی ادیب سے، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، ۱۰۰ فی صدی کم سمجھتا ہوں۔ یہ سب ذمہ انسان کے مختلف اجزاء کے عظیم باہر ہیں مگر ان اجزاء کی سالم صورت کا ادب اک جملہ رکھتے"۔ (دیکھیے: "ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے"؛ مشمول "نگلشن۔ فن اور فلسفہ"؛ حرجم: مظہر علی سید، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص: ۳۶)

- (۱۲) بحوالہ محمود ہاشمی: "تخلیق انسان کا فن"؛ بشمول "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"؛ ص: ۶۷ تا ۱۳۷، ۳۷۷
- (۱۳) آصف فرخی (مرتب)؛ "۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے"؛ بشمول "الحکماء بہترین افسانے ۲۰۰۰ء"؛ اسلام آباد، الحکماء، ۲۰۰۱ء، ص: ۷
- (۱۴) وارث علوی: "شاعری اور افسانہ"؛ بشمول "پورٹو واؤی پورٹو واؤی"؛ دہلی، مولدین پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء، ص: ۶۳
- (۱۵) ایضاً: "گلشن کی تنقید کا المیہ"؛ کراچی، آج، ۲۰۰۰ء، ص: ۳۳
- (۱۶) ایضاً، ص: ۳۳
- (۱۷) نازک، گوپی چندر: "خطہ صدارت"؛ بشمول "آزادی کے بعد اردو گلشن"؛ مرتبہ: ایمان کلام ناسی، دہلی، ساقتیہ اکادمی، ۲۰۰۱ء، ص: ۲۰

## افسانے کی شعریات

رضی مجتبیٰ

اس سے پہلے کہ میں افسانے کی شعریات پر بات کروں، میں یہ سمجھتا ہوں کہ افسانہ کیا ہوتا ہے اور شعریات سے ہماری کیا مراد ہے، ابھی طرح واضح ہو جانا چاہیے۔  
پول پتر افسانے کی تعریف کی جگہ پر میں مگر کوئی نئی کو نہیں لگی۔ اب کہیں بہت کچھ جتنے کے بعد افسانے کے بارے میں ذیکر متحول بات پر میں ہے جس کو میں افسانے کی تعریف ہی کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔ محمد حسن فکری صاحب کے مقالات کی پہلی جلد میں جہاں افسانے کی تعریف دی گئی ہے، وہ بھی سن لیجئے تاکہ مشرق اور مغرب دونوں میں افسانے سے حلق جو تصور ہے وہ واضح ہو جائے۔

محمد حسن فکری نے اپنے مقالے میں افسانے کی تعریف کرنے والے تنقید نگاروں کے دو گروہ بتائے ہیں ایک وہ جہاں افسانے میں ”کہانی“ کے ہونے کو لازم سمجھتا ہے اور دوسرا وہ جس نے افسانے کی تعریف فرانس کے مشہور افسانہ نگار کے افسانوں کو بنیاد بنا کر کی ہے اور جس کے تحت افسانہ ہوتا ہے جس میں کہانی کو بہت سلیقے سے لکھا جاتا ہے اور اختتام پر کہانی قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ افسانہ ایک ایسا عجیب و غریب چیز ہے جسے ادب کی ایک مطالعہ منف تو بن لیا گیا ہے مگر اس کے بنیادی اصول ابھی تک طے نہیں ہو سکے، اسی لیے طرح طرح کے نظریات افسانہ نگاروں میں افسانے سے حلق پائے جاتے ہیں۔ فکری صاحب کہتے ہیں کہ افسانے کا سید بن اعداؤ سے ہے کہ افسانہ نگار کو تجربے کی پوری آزادی حاصل ہے۔ افسانہ نگار پر وہ پابندیاں عائد نہیں ہوتیں جو دوسری قسم کے لکھنے والوں پر عائد ہوتی ہیں اور میرے خیال میں یہ آزادی ہی اس منف کی جان ہے۔

Shromith Rimmon Kenan نے لکھا ہے narrative fiction (یعنی افسانے یا ناول) سے مراد فرضی یا خیالی واقعات کا سلسلہ ہے اس تعریف میں، میں نے Narration (یعنی طے) کے نقطہ سے جو مراد لی ہے وہ ایک تو یہ ہے کہ افسانہ کا ایک ایسا عمل جس میں کوئی پیغام افسانے سے اس کے قاری تک پہنچ رہا ہو اور دوسرے یہ کہ جس زبان میں یہ پیغام دیا جا رہا ہو اس کی لسانی جہت کیا ہے؟ میرے خیال میں ان دو چیزوں سے افسانے میں اور دوسری اصناف جیسے فلم یا کہ گتے یا خاموش کھیل قارئین میں فرق طے ہو جاتا ہے۔

شعریات کی تعریف اس نے یہ کی ہے کہ لڑیچ کا ایک مضابطہ طریقے سے مطالعہ کہ اس کی شعریات ہے۔ شعریات ایسے سوالات کا جواب دیتی ہے کہ لڑیچ کیا ہے؟ اور لڑیچ کن چیزوں میں پاتا جاتا ہے؟ کسی بھی منف ادب کی خصوصیت یا خصوصیت درمیان کیا ہوتا ہے؟ کسی خاص شاعر کے لہجے یا زبان کے پیچھے کیا سسٹم کام کر رہا ہے؟ کہانی عالم کس طرح جاتی ہے؟ کسی بھی ادبی تخلیق کے خاص پہلو کون سے ہوتے ہیں؟ ان کی ساخت یا ان کو

واضح کرنے میں فن کار کس تکنیک کو استعمال کرتا ہے؟ اور ادب پاروں یا ادبی متن میں وہ چیزیں کس طرح سمولی جاتی ہیں جن کو ہم غیر ادبی یا non literary سمجھتے ہیں؟ وغیرہ وغیرہ۔ اس تعریف سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ کس طرح بیانیہ فکشن اور دوسرے قسم کے فنون سے جدا نظر آتا ہے، جیسے شاعری سے یا کسی دوسری متن سے۔ جیسے کہ ادب پر کہا گیا کہ افسانہ واقعات کی ایک کڑی کو بیان کرتا ہے۔ یہی اس کی خاص نشانی ہے۔

افسانے کی جو تعریف کی گئی ہے اس میں اس کے بنیادی اجزاء یا عناصر کو بھی طبعیہ طبعیہ کر دیا گیا ہے، مثلاً افسانے میں شامل واقعات ان کا حرف و بیان کے ذریعے اظہار اور کہانی لکھنے یا سنانے کا لائحہ عمل یا اسلوب۔ فرانسیسی افسانہ نگار اور ڈراما نویس Genet نے اس سلسلے میں تین اصطلاحات کا استعمال کیا تھا (Histoire، رسی، recit) اور narration ہم اس کا ترجمہ یوں کر سکتے ہیں: کہانی، مشن اور بیان۔ میں نے یہ مقالہ افسانے سے متعلق جن رویوں اور نظریات سے متاثر ہو کر لکھا ہے ان میں اینگلو امریکن تنقید کا نظریہ روسی سمیت پرستی کا نظریہ اور فرانسیسی سائنسیات کا نظریہ اور قرأت کی مظہریت یا Phenomenology of Poetics شامل ہیں۔ دوسرے الفاظ میں افسانے کی شعریات کے اس مقالے میں افسانے کے جن لوازمات کو مد نظر رکھا گیا ہے وہ ان تمام نظریات کے مطابق ہیں جن کے نام میں نے اوپر گوا دیے ہیں۔ یعنی واقعات، وقت اور بیان۔ مگر ان نظریات سے میں نے کہیں کہیں اپنی سمجھ کے مطابق اور افسانے کی شعریات کے ادراک پر بنیاد رکھ کر اعتراضات بھی کیے ہیں۔ چوں کہ میں کوئی مستند نفاذ نہیں، اس لیے آپ کو پورا حق حاصل ہے کہ آپ میری اس رائے سے اختلاف کریں پھر بھی اس مقالے میں کوئی بالکل نیا نظریہ یا افسانے کی کوئی بالکل نئی شعریات نہیں پیش کی گئی ہے۔ بہر حال آپ کو جہاں کہیں بھی سر وجہ نظریے سمجھاؤں نظر آئے وہاں اپنی قوت فیعلہ سے کام لینا ہو گا اور یا تو اس تصادم کے جواز کو آپ تسلیم کریں گے یا رو۔ یہ آپ کا اختیار ہے۔

افسانے کی شعریات میں جس چیز کو اولین اہمیت حاصل ہے وہ ہے کہانی یا واقعات کا تسلسل (اس کو پلاٹ بھی کہا جاتا ہے)۔ اور اس سلسلے میں یہ سوال انتہائی اہمیت کا حامل ہے کہ کہانی کس حد تک ان پابندیوں سے آزاد ہو سکتی ہے جو اس پر نافذ ہیں افسانہ نگار کرتے ہیں؟ اس لحاظ سے کہانی کو ایک از سر نو تخلیق کی ہوئی دنیا سمجھا جاتا ہے جس میں "الساوی حقیقت" ہوتی ہے اور جسے وہ Fiction Reality کہتے ہیں اور جس Reality کو کہانی کے کردار بسر کر رہے ہوتے ہیں اور وہ خاص وقت اور ایک خاص جگہ کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اس کو وہ کہانی کی Temporal Organization یعنی زمانی تنظیم کہتے ہیں۔

اس موضوع پر بحث کا لب لباب یہ ہے کہ کہانی کو اس کے متن سے جدا کر کے ایک مجرد حالت میں پرکھنا چاہیے۔ ایسا کرتے ہوئے اسلوب اور زبان کی بڑی اہمیت ہوتی ہے جیسے ہنری جیمز کے آخری ناولوں کا اور فاکٹر کے ان ناولوں کا جو اس نے امریکا کے جنوبی ملاقائی محاورے کو استعمال کر کے لکھے۔ دوسری حیثیت خود اس زبان کی ہوتی ہے جس میں افسانہ لکھا گیا ہے۔ مثلاً (اردو، انگریزی، فرانسیسی، جرمنی وغیرہ) اور تیسری کہانی میں کرداروں کی حرکات و سکنات کو۔

افسانے کی شعریات پر تنقید کرنے والے جو یہ سمجھتے ہیں کہ چند گنے چنے بنیادی سانچوں یا اڈھانچوں

سے جو بے غر اسلوب بیان جنم لیتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ لسانیات کے حوالے سے کہانی کی زبان کی دو اقسام کے وجود کی بات کرتے ہیں:

- ۱۔ کہانی کی گاہری یا سطحی زبان ساخت اور
  - ۲۔ کہانی کی بلونی یا اندرونی لسانی ساخت
- اور پھر ان دو اس میں دو اور اقسام کا اضافہ کرتے ہیں:
- ۳۔ سطحی یا بیرونی ساخت
  - ۴۔ اندرونی یا گہری یا بیرونی ساخت

جب کہ سطحی سے ان کی مراد وہ ساخت ہوتی ہے جس کو زمانی اور تو جیبی عوامل کنٹرول کرتے ہیں اور اندرونی یا گہری ساخت سے ان کی مراد کہانی کے اپنے لوازمات کے منطقی روابط سے ہوتی ہے اور جسے Paradigmatic کہنا زیادہ درست ہے۔

میں اس بحث کو دور کی کوڑی لانے کے مترادف سمجھتا ہوں اور افسانہ جو بہر حال مخلوق ہونے کے لیے پڑھا جاتا ہے اس کی فطرت اس سے سخت ہو کر غیر ضروری جھجکوں اور گھمبیر کا مظاہر ہو جاتی ہے۔ اگر آپ اسے محض Academic طور سے پڑھیں تو انگ بات ہے۔ ان اقسام کے سلسلے میں آپ کا ذہنی اسٹریس اور بھرپور ہونا چاہئے کہ کن کن نظریہ سازوں اور دانش ورانوں اور مفکروں کی بحث میں الجھنا پڑتا ہے۔ انسان کی شعریات میں اس بات کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے کہ واقعات کو کسی طرح مرتبہ وار بنایا جانا چاہیے اور پھر اس سلسلے کو کہانی یا انسان کے عقل کیسے عطا کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں دو عناصر کو بہت اہمیت حاصل ہے اور وہ ہیں: زمانی تسلسل اور اسباب اور نتائج کا باہمی ربط۔

جہاں تک کہانی میں وقت کا تصور ہے، "Ideal Chronological Order" یعنی "مثالی ترتیب وار نظم" پر بنیاد رکھتا ہے، اس کو مغرب میں کہانی کی فطری ترتیب یا Natural Chronological بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ایک academic قسم کا سوال ہے اور اس قسم کی ترتیب تو ہمیں کسی ایسی کہانی میں پائی جاتی ہے جو ایک سطر اور ایک کردار پر منحصر ہو۔ لہذا اس کے تعلق یہ کہنا درست ہو گا کہ نیچرل کروونولوجی یا فطری ترتیب نہ تو فطری ہے اور نہ انسان کے کوئی واقعی کوئی باقاعلی فراموشی خصوصیت سے لوہاں کی شعریات میں اس طرح شامل جیسے واقعات کا ایک تسلسل اور ایک خاص وقت اور مقام میں۔ یہ ایک روایتی "معیار" ہے جہاں تا مقبول ہوا کہ اس نے کثیر الجمخت زمانی تصور انسان کی جگہ لے لی۔ اسے ہم ایک نفاذ یا بے بنیاد فطری اہمیت کی چیز سمجھنے میں حق بجانب ہیں۔ جہاں تک اسباب اور اس کے نتائج کے باہمی ربط کا تعلق ہے۔ جس میں زمانی تسلسل پایا جاتا ہے اور "اور پھر" کے استعمال کے ساتھ "اسی لیے" اور "پس" کے الفاظ استعمال کرنا لازم ہوتا ہے۔ کوئی نصف صدی پہلے Forster نے ان دو اصولوں کو اس طرح جدا کیا تھا کہ ایک کو "کہانی" کا نام دیا اور دوسرے کو "پلاٹ" کا۔ اس کے الفاظ یہ ہیں: "ہم نے انسان کو واقعات کا ایک خاص نام سیکھنے میں ترتیب دی ہوئی چیز کہا ہے۔ جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے، وہ واقعات کا بیان ہی ہوتا ہے لیکن اس میں زور اسباب

اور ان کے نتائج پر ہوتا ہے۔ "بادشاہ مرا اور پھر اس کے بعد ملکہ مرگئی، ایک کہانی ہے اور بادشاہ مر گیا اور اس کی موت کے صدے سے ملکہ مر گئی ایک پلاٹ ہے، لیکن یہ ہال کی کھال اور چوڑے کے مترادف ہے۔ اس لیے کہ پہلے فقرے میں جسے کہانی کہا جا رہا ہے ملکہ کا مرنا قاری کے نزدیک اور اس کے خیال میں بادشاہ کی موت کے صدے ہی سے زیادہ حلق رکھتا ہے۔ اس کو الگ الگ بیان کرنے سے افسانے کی شعریات میں کسی قابل قدر بات کا اضافہ نہیں کیا جاسکتا۔ اب ذکر کرنا ہے کرداروں کا۔۔۔ جب کہ کہانی کے مختلف واقعات اور ان میں رہا کے بارے میں عصری افسانے کی شعریات نے قابل قدر ترقی کی ہے۔ کردار کے سلسلے میں اتنی ہی بات کافی نہیں ہے بلکہ یہ جو کوئی بات نہ کرنے کے برابر ہے۔ یہ کہا جائے کہ باضابطہ اور غیر تقیر پڑے اور غیر تاثراتی کرداروں کا نظریہ اب تک افسانے کی عصری شعریات کے لیے چیلنج بنا ہوا ہے، تو ملکہ نہ ہوگا۔ میری اپنی رائے بھی اس سلسلے میں اتنی زیادہ نہیں۔ جہاں ہمارے زمانے میں، خدا کی موت، انسان دوستی کے نظریے کی موت، الہی کی موت کا ذکر ہوتا ہے وہاں افسانے کے کردار کی موت کی بات بھی ہوتی ہے۔ برعکس کہتا ہے کہ آج کل کے ناولوں میں جو بات قدامت پسندانہ اور فضول ہی نظر آتی ہے وہ ناول کی ہیئت نہیں بلکہ ناول کا کردار ہے اور اب کوئی بھی اہم خاص قسم کی چیز وجود نہیں رکھتی۔ مختصر یہ کہ افسانے کی جدید شعریات کے نظریے پر آئڈس بکسٹلے تک نے صاد کر دیا لیکن میرے خیال میں افسانے میں کردار کی اہمیت کو ختم نہیں کیا جاسکتا۔ حتیٰ کہ جنس جوئس کے ناول میں بلوم (Blom) کو آپ کو ایک کردار ہی کہنا ہوگا۔ اور بالخصوص اگر ہم میں دس صدی میں افسانے کے کردار کی موت کو مان بھی لیں تو کیا ہم انہیں دس صدی کے افسانے میں بھی افسانے کے کردار کی موت کی بات کر سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے بالکل نہیں۔ لیکن اس نظریے نے جن مسائل سے جنم لیا ہے وہ میرے خیال میں کسی افسانوی کردار کے وجود کے دو ممکنہ اعزاز کے مقابلے سے ہے۔ اور یہ دو مسائل ہیں الفاظ یا کردار۔ موجودہ شعریات لفظ اور کردار کو مترادفات سمجھتی ہے لیکن میرے خیال میں ایسا سمجھنا صریحاً غلط ہے۔ کئی کوئی قلموں اور ڈراموں نے اس نظریہ کو غلط ثابت کیا ہے ہم انکو کسی افسانوی کردار کو یاد کرتے ہیں لیکن اس کے متعلق لکھا ہوا ایک لفظ بھی ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔ میں ڈیوٹی سے کہتا ہوں کہ قاری کردار کو لفظوں کے حوالے سے نہیں بلکہ محسوساتی اور وجودیاتی حوالے سے یاد رکھتا ہے۔

اب آئیے افسانے اور وقت یا اس کے زمانی پہلو کے حلق پر کچھ گفتگو کریں۔ وقت انسانی تجربے کی بنیادی ترین چیز ہے۔ وقت کا ہماری زندگی پر غلبہ ہے اور ہم اپنے روز و شب، وقت ہی کے مطابق گزارتے ہیں۔ وقت سے حلق پر کچھ تو ہمارے عام تصورات ہیں مثلاً روز و شب، ماہ و سال، موسم و غیرہ۔ اگر کسی انسان کو آپ خارج سے بالکل جدا کر کے اکیلا بند کر دیں تب بھی وہ وقت کے احساس سے غاری نہیں ہو سکتا۔ اپنے خیالات اور محسوسات میں وہ وقت کو ضرور موجود پائے گا۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان جن میں ہم فطری اور ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ وقت کے تجربے کے دھارا جاری رہتا ہے۔ بغیر وقت کے تصور کے "تعم و نسق" بھی کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ مگر وقت سے اور افسانوی زمانے سے پیدا ہونے والے دورانیے کا مسئلہ خاص توجہ چاہتا ہے اور گڑبڑ پیدا کرتا ہے۔ آپ ایک پوری سوانح حیات کو صرف چند جملوں میں بھی بیان کر سکتے ہیں اور دس جملوں میں بھی۔ اگر جس شخص کی سوانح کسی جارحی ہے، اسی سال کی عمر میں مرا تو وقت اور دورانیے کی بات اس وقت الجھ کر رہ جاتی ہے جب ہم یہ کہنے پر آمادہ



کر لیتے ہیں کہ فلاں شخص اتنی سالی میں مر گیا پھر اسی کی اتنی سالہ زندگی کے تمام اہم واقعات اور اس کی زندگی میں شامل تمام کرداروں کا ذکر کرتے ہیں۔ اصل میں کہانی کا دورانیہ یعنی واقعے کا دورانیہ اور متن کا دورانیہ دراصل ایک ہی چیز ہے۔ مگر یہ سمجھنے کے لیے آپ کو مقداری فکر اور معیاری فکر میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔

اب دراز بان کا سوال کا مسئلہ یا اس شخص کی موجودگی یا غیر موجودگی کا مسئلہ جو کہانی سن رہا ہو۔ یہ خود صاف بھی ہو سکتا، کوئی دوسرا شخص بھی وہ سکتا ہے جیسا کہ عموماً تاریخ لکھنے میں ہوتا ہے۔ انسانے کے ان پہلوؤں کو جدید اور عصری انسانے کی شعریات نزدہ Epistimological یا زبان یا علم سے حلق مسائل سمجھتی ہے اور ہم اگر بحث کو آگے بڑھائیں تو ہمیں فریج ساختیات تک جانا ہوگا۔ یہاں میں اس سلسلے میں جس پر کہہ سکتا ہوں کہ انسانے کا شانے والا کوئی بھی ہو وہ اس سے انسانے کی ہیئت کو بدل سکتی ہے مگر انسانے کی انسانیت نہیں۔

آخری بات جو کہنا ہے وہ انسانے کی Theme سے حلق ہے۔ سودگی ساری بات میں انسانے کی قہیم کو ہم انسانے کی حیثیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کو اُجاگر کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ بیانہ کے ذریعے، حقیقت پسندانہ طریقے سے، علامت انداز میں، نمیشلی انداز میں، اور ہر انداز اپنا ایک الگ اثر رکھتا ہے مگر انسانے کی حیثیت سے ہر حال تحنیک کے استعمال پر حصر نہیں۔ بہت سے ادیب جن میں قلوبیر اور ہرینا اولف شامل ہیں، وہ ایک ایسا تحنیک کی تلاش میں رہے جس میں وہ جس قہیم پر انسان لکھیں وہ Nothingness یعنی "عدم"۔ ان میں سے کوئی بھی اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چاہے وہ انسان ہو، ناول ہو یا شاعری لایچر ایک Fictitious Reality ہی مگر Reality ہے۔ کسی چیز کا نہ ہونا بھی اس کے تقدیر کا حصہ ہوا کرتا ہے، اس لیے ہم انسانے کی شعریات میں قہیم کی بات کرتے ہوئے بھی کہیں گے کہ ہر انسانے کی ایک قہیم ہونا لازمی ہے اس لیے کہ Nothing Cannot be۔

اگرے ہاں کے انسانہ نگار انسانہ لکھتے ہوئے بعض اوقات شعوری طور پر انسانے کی شعریات کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اس کا فائدہ کم اور نقصان زیادہ ہے۔ اس لیے کہ اس سے ہی انسانہ نگار کا Formalism کا نگار ہو جاتا ہے اور کسی حد تک Norms میں بھی پھنس کر رہ جاتا ہے۔ اگرے ہاں کے بڑے انسانہ نگار مثلاً پریم چند سے لے کر انتقار حسین تک، سب نے نئے سالوں میں کئی تجربے کیے اور ایسا کرتے وقت انہوں نے انسانے کی شعریات کو اپنے سامنے نہیں رکھا کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ اس سے انسانے کی جمالیاتی شعریات کے تقاضوں پر ذک پڑتی ہے۔ اب انسانے کی جمالیاتی شعریات ایک الگ مقالے کی محتاجی ہے۔ اس لیے میں اپنے مقالے کو اسی جگہ ختم کرتے ہوئے بس ایک اور بات کہتا ہوں کہ انسانے اس کی شعریات کی وجہ سے ارتقا پذیر نہیں ہو سکتے، ان انسانے کی وجہ سے شعریات میں برقی ہو سکتی ہے۔

## افسانے کی شعریات

سید مظہر جمیل

بھلا افسانے کا جو ایک نثری معیار اظہار ہے ”شعریات سے کیا تعلق؟“ اس سترگرگی کا آخری جواز کیا ہے؟ چلیے اگر اسے جدید انتقادی تصورِ نثر کی وضع کردہ محض ایک اصطلاح سمجھ بھی لیا جائے تو ان دنوں معمولاتِ نقدی نئی اصطلاحات اور ان کی سوچاٹوں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں تو پھر لاکھ سوال وارد ہوتا ہے کہ ”شعریات“ سے آخر مراد ہے کیا؟ یا اصطلاح آئی کہاں سے؟ اس کا دائرہ عمل کہاں سے کہاں تک محیط ہے؟ مزید برآں یہ کہ منقسم افسانہ سے اس کے ارتباط کی کیا صورت ہو سکتی ہے اور اگر افسانے کی کوئی شعریات مراد ہو سکتی ہو تو اس کے تواضع و ضوابط کیا ہوں گے؟

آپ جانتے ہیں اصطلاحی اعتبار سے ”شعریات“ کا اطلاق بالعموم اُن مباحث پر کیا جاتا ہے جن میں فنِ شعرِ گوئی کے اصول و ضوابط، قواعد و قوانین، فنی لوازمات، منقنی ضروریات، تکنیکی مبادیات، روایتی قصومات، مباحات و محروکات اور زبان و بیان کے مسائل سے منگھوکی گئی ہو۔ ”شعریات“ کی اصطلاح شاعری کے تکنیکی عناصر، ان کے فنی اسرار و رموز اور مبادیات سے متعلق جملہ مشورہ گلیوں ہی پر محیط نہیں بلکہ کسی بھی زبان کے مزاج کی روشنی میں اس کے ذوقِ شعر اور جمالیاتی انداز کا بھی احاطہ کرتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے اس کا سراغ ہمیں یونانی کلاسیک پہنچاتا ہے، ارسطو نے اپنی کتاب (Poetics) میں، جس کا اردو ترجمہ ”پوٹیکا“ کے نام سے ہوا ہے، نفسِ شاعری، کلامِ سوزوں و غیر سوزوں، شاعری میں قوتِ تخلیق کی کارفرمائی اور وزن، بحر، آہنگ وغیرہ کی اثر آفرینی پر ایسے بنیادی نکات اُٹھائے ہیں جن پر بحث و تجسس کا سلسلہ ہے کہ صدیوں سے آج تک جاری ہے۔

ارسطو فنِ شعرِ گوئی کو محض فطرت سے مشروط نہیں کرتا بلکہ اس میں قوتِ تخلیق کی کارفرمائی کو بھی غیر معمولی اہمیت دیتا ہے۔ وہ جہاں وزن اور قافیہ وغیرہ کو نفسِ شاعری کے لیے لازمی عناصر کا درجہ نہیں دیتا ہے وہیں عقل کے اظہار میں ایک گونا گونا آہنگ، ہارمونی اور موسیقی کی اثر آفرینی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ وہ وزن پر عقل کو قربان نہیں کرتا بلکہ تخلیقِ کلام کو خواہ وہ وزن سے ماری ہی کیوں نہ ہو ایسے کلامِ سوزوں پر جس میں عقل کا عمل دل شدہ ہو ترجیح دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک تخیلاتی نثر جو انسان کے احساسات و جذبات پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے، کسی طرح بھی شاعرانہ اظہار سے کم تر نہیں۔ یوں بھی ارسطو کی اخلاقیات اور مقصدیتِ علوم و فنون کو انسان کے لیے اجتماعی خیر اندیشی کا حامل اور مسرت انگیز سمجھتی تھی۔ چنانچہ وہ ہر شاعر کی شاعری اور ہر دیکھنے والے (Empedocles) کے علمِ طبیعات کے درمیان واضح ربط اختیار کھینچتا ہے حالانکہ

دلوں میں ہماروں میں وزن کی شرط مشترک ہے اور دونوں کلام مرزوں کی تعریف پر پورا اترتے ہیں۔ اسی طرح اوسط کلام ربانی کو جس میں انسانی تخلیق کار فرماؤ ہو شاعری کے ذیل میں نہیں رکھتا۔ اوسط کے ان خیالات کی باز گشت مغرب و مشرق میں یکساں سنائی دیتی رہی ہے اور کم و بیش ہر زبان کے مکتبہ دہوں نے اپنے اپنے تہذیبی لحاظ سے حیرت انگیز سائنسی، اخراج، ذوق، تسلیم اور معروضی ضرورتوں کے تحت ان مباحث کو حتی المقدور وسعت و گہرائی دینے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ ہماری اپنی شعری روایات میں علم عروض، علم بیان اور علم معنی کے دفتر کے دفتر ہیں اور مناسبات و بدائع، صرف و نحو، تنسیق اور استعارہ، طعانت و طعانت وغیرہ سے متعلق بے شمار علمی عنوانات پر مشتمل ایک پورا نظام صدیوں سے کارفرما رہا ہے جس میں یونانی، عبرانی، ترکی، فارسی اور ہندوستانی زبانوں میں بدائع و تصورات بھی وقت کے ساتھ ساتھ مزید کثرت کرتے رہے ہیں۔ اصولوں اور ضابطوں کے پتارے کے پتارے ہیں جن کی ایک کامیاب شاعر کو ممکنہ حد تک پابندی کرنی پڑتی ہے۔ اگر شاعر کچھ اور نہ بھی جانتا ہو تو اسے کم از کم علم عروض کی ایک بے پروائی ہی چاہیے۔ قافیہ مدح کے استعمال سے آگاہی بھی ضروری ہے۔ شاعری کے لیے محض سوز و دلچسپی کا ہر کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ فنی لوازمات میں دلچسپی اور مہارت کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، ہماری شاعری کے اصول و ضوابط کا نظام صدیوں پر محیط رہا ہے جس نے دوسری زبانوں کے علاوہ فارسی زبان اور ادب اور ثقافت و تہذیب کے اثرات نسبتاً زیادہ قبول کیے ہیں۔ جن کو فارسی زبان اور ادب کا تعلق مجلس تہذیب سے بہت قریب رہا ہے۔ لہذا اداس شاعری کا فن سنائی کے بلند ترین درجات پر فائز رہا ہے۔ اردو شاعری بھی بیشتر شہری ٹیکر اور اداسی ماحول میں پروان چڑھی ہے۔ چنانچہ اس میں بھی جزیرہ مستحیات، بالعموم سادگی پر صنعت گری اور اختراعی مہارت کو باعث افتخار نہیں لایا گیا ہے۔ بے شک ابتدائی دنوں میں شاعروں پر اس قدر قد قیاس فائدہ نہ رہی ہوں گی لیکن جیسے جیسے تخلیقی عمل مرضی کاری اور سنائی سے قریب تر ہوتا گیا ہے، ویسے ویسے تخلیق کے فطری اظہار پر زبان و بیان کے آرائشی نکات اور مرضی کاری بدیع و لافخوذ پائی جاتی گئی ہے۔

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اردو انسان کی شعریات بھی ان ہی خطوط پر مرتب کی جاسکتی ہے یا مرتب کی جانی چاہیے؟ انسان کی صنف مغرب سے آئی ہے اور شاعری کے بالکل نئے لہجے اور انداز کے پادھری غیر معمولی سونچ بڑی اور ایجاد و اختراع کی حامل ثابت ہوئی ہے۔ سو سال کی قلیل مدت میں اس صنف ادب نے عموماً داخلی سطح پر جس سوز و اندیشہ اور تڑپ مندی کا اظہار کیا ہے وہ شاید کسی غیر فطری پابندی کی تسخیر نہ ہو سکے۔

لیکن اس مقدمے کا ایک پہلو اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جس طرح ہم روایتی شعر کے بنیادی اور کلاسیکل احاطے میں دو مصرعوں کے وجود کو ضروری خیال کرتے ہیں اور دونوں مصرعوں پر کسی خاص بحر، آہنگ، چھند اور وزن میں ہونے کی شرط بھی لگاتے ہیں اور وہ خارج از بحر، ساقط الوزن اور تنصیح سے گئے ہوئے مصرعے یا ہم ل کر شعر کی اکائی ترتیب نہیں دے سکتے، حالانکہ دونوں مصرعے جدا جدا وزن اور بحر میں بھی لکھے جاسکتے ہیں تو کیا اس نوع کا کوئی نظم، مضامین کا اور لہجہ انسانی کے تخلیقی جوہر میں اضافے کا سبب بن سکتا ہے؟ اور کیا شاعر کے متعلق ایک انسان نگار کو اور پیدا زادی حاصل ہوتی ہے یا ہونی چاہیے؟

ایک طرف منطق کا اصرار ہے کہ جس طرح ہر صعب ادب کو کسی نہ کسی دائرہ علم میں رہنا پڑتا ہے وہی طرح اردو انسانے کے تکلیلی میکانزم میں بعض مخصوص عناصر ضرور کار فرما رہتے ہوں گے جن پر قدرے مراعف کے ساتھ غور و فکر کی ضرورت ہے۔ حریف برآں کیا ایک تیز رفتار نمودائیدہ غلیظی صعب ادب کو جس میں معروضی صورت حال کے مطابق تبدیلی ہونے اور مٹنے پھولنے کے لیے نئے نئے زاویے تلاش کر لینے کی فطری صلاحیت بدستور قائم موجود ہو محض اُس کی خود روئیدگی پر چھوڑ دینا مناسب ہوگا؟ یہ صورت حال اس وقت اور بھی گھمبیر ہو جاتی ہے جب ہمارا واسطہ بعض جدید تر اصنافِ نثر سے پڑتا ہے جن میں جڑی لود پر انسانیت کے عنصر سے مستفید ہونے کی خواہش بھی پائی جاتی ہو۔ داستان، کھانا، حکایت، ناول وغیرہ تو خیر پیش رو نثری اصناف تھیں جن سے انسانہ بعض مشترک اوصاف کے باوجود واضح خط امتیاز بھی رکھتا ہے لیکن جدید اصنافِ نثر میں سوائی ادب، رچرناؤ، خاک اور یاد نگاری وغیرہ ایسی اصناف ہیں جن میں انسانیت سے کسب فیض کرنے کا پکا واضح لود پر دیکھا جاسکتا ہے، جب "نان کلشٹل کلش" اور "ڈاکو کلش" رواج پا گئے ہوں تو مختصر انسانے کے فن کی تہذیب و ترقی کیوں کر ضروری ٹھہرتی ہے اور کیا اردو انسانے کا فرماؤ و تفریحا سے محفوظ رکھنے کا کوئی جواز نہیں بنتا؟

دوسری طرف اس فن میں صد سالہ ایجاد و اختراع کی شانِ داد و اعانت بتاتی ہے کہ بھلا کسی جمود پسند فن کار نے رہائے انسانہ نوئی کو سامنے رکھ کر کوئی کہانی لکھی ہوگی کہ تخلیقی عمل میں اصولوں اور ضابطوں کے کمالی ٹیپ کسی کام نہیں آتے۔ اختراع پسند طالع اصولوں کی خدمت میں بھلا گئے اور پامال راستوں سے بہت کرنی گزر گاہیں طے پا آئے ہیں۔ یہ خود شای فن کاری ہیں جن میں فی خود نگاری پر ہمیشہ اصرار رہا کرتا ہے اور وہ خارج سے نافذ ہونے والی بات تبدیلیوں سے انحراف کی کوئی نہ کوئی صورت نکالتے چلے آئے ہیں۔ یہ لوگ اپنے تئیں اس خود کار تخلیقی نظامِ تنقیدی شعور اور ذوقِ سلیم پر انحصار کرنے کو ترجیح دیتے ہیں جو انھیں بتاتا ہے کہ اچھا انسانہ نہایت اچھا انسانہ نہ "خراب انسانہ" کیا ہوتا ہے؟ اور وہ کون سے عناصر ہیں جو ایک فن پارے کی قسمت کا تعین کر سکتے ہیں؟ وہ جانتے ہیں کہ پیش رو اثر مند کیا کیا کمالات دکھ گئے ہیں اور کن کن مقامات پر انھوں نے فوکر کھائی ہے؟ انھیں انھیں قدر کا ایک فطری معیار سامنے آتا ہے جس کی اساس پہلے سے طے شدہ ضابطوں کی بجائے روایت کی روشن مثالوں پر استوار ہوتی ہے اور وہ روایت کی اس روشن قطار میں ہر اکمال اپنے نام کا ایک نیا روپ روشن کر جاتا ہے۔

یہاں تک کہ سوال بالکل صاف اور سیدھا ہے لیکن تعینِ قدر کا سوال تو اس وقت سامنے آتا ہے جب انسانہ ایک مکمل اکالی کی صورت میں وجود پا جاتا ہے اور ہم اس پر ایک کامیاب یا ناکام انسانے کا لیبل چسپاں کر دیتے ہیں۔ لیکن فطرے کو کمر بننے تک کن کن مرحلوں سے گزرنا ہوتا ہے، یہ ایک جہاں گزشتہ لورجسٹ اور بحث کا موضوع ہے جسے بعض لوگ "انسانے کی شعریات"، "انسانے کی گرائمر" اور "انسانے کی پوٹیا" سے تعبیر کرنا چاہتے ہیں، مگر بھلا ہمیں کیا اعتراض ہو سکتا ہے۔ مقصد یہی ہے تاکہ اس عنوان سے انسانے کی ممکنہ ضروریات اور فنِ انسانہ نگاری کی مہارتات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اُردو ہی نہیں، عالمی ادب کے چھ اچھے لورجسٹ انسانوں کو ایک دوسرے کے مقابلے رکھ کر دیکھیے یا اُن کا تجزیاتی مطالعہ کیجیے تو آپ کا حاصل مطالعہ صاف بتا دے گا کہ شاعری کی طرح انسانہ نگاری میں بھی باریکیاں کم نہیں ہوتی ہیں اور شاعر کی طرح ایک کامیاب انسانہ نگار

بھی محض طبع موزوں پر مجبور ہونے لگا۔ جس طرح ایک ترکمان اپنے بوزار یعنی آری، بسولے، رومے اور ہتھوڑی کے استعمال پر ماہرانہ دسترس رکھتا ہے، اسی طرح برہمنی جرمند سے اس کے فن کی بابت بعض ہلچلی باتوں کو جاننے کی توقع ضرور کی جاسکتی ہے، جس کے بغیر اس کا فن کارانہ جود مشکوک ہو کر رہ جاتا ہے۔

اس میں سطر میں دیکھیے تو خود مغرب میں بھی انسانیت کی صنف ادا سے اور ناول کے مقابلے میں زیادہ پرانی ٹھہرا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ مغرب میں "کٹشن" کی اصطلاح بالعموم ناول اور انسانیت دونوں کا احاطہ کرتی ہے اور جب وہیں کٹشن پر گفتگو کی جاتی ہے تو بالعموم ناول کا فن ہی پیش نظر ہوتا ہے، ہر چند مغرب میں کٹشن کی تنہید کو "کٹشن" (Crlction) کا نام دے کر ایک جداگانہ شعبہ ادب بنا دیا گیا ہے اور کٹشن سے حقیقت ایک ایک پہلو پر ان محنت کتب کے کلاسیک رائے گئے ہیں لیکن نظیر انسانیت کی ہیچ ترکیبی یا Generic اسٹرکچر سے انسانیت نہیں لکھا گیا جتنا ناول اور ادا سے کی امتیاف پر لکھا گیا ہے۔ مغرب میں بھی تنہید انسانیت پر ادا سے کو بالعموم ایک مکمل اکائی کے طور پر پرکھتی رہی ہے اور محض بعض سائل کو مولد موضوع سے ملاحظہ کر کے دیکھنے کا چلن سائنسی تنہید سے قبل کم ہی دیکھنے میں آیا ہے، لیکن اس کم آسوزی کے باوجود اردو انسانیت میں ہیچ کے بارے میں جو بھی قصودات سامنے آ رہے ہیں، وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ مغرب ہی سے ماخوذ رہے ہیں۔ چنانچہ ہمیں اپنے سوال کا جواب بھی ادھیں سے تلاش کرنا ہوگا۔

مغرب میں نظیر انسانیت کا مکمل آغاز بالعموم ایڈگر آلین پو (۱۸۰۹ء-۱۸۴۹ء) کو بتایا جاتا ہے۔ پو بیٹا تو تھا پوٹیشن (امریکا) میں لیکن صرف چھ سال کی عمر میں انگلستان آ گیا تھا اور یہیں اس کی ابتدائی تعلیم و تربیت ہوئی تھی، جہاں چھ سال کے طرز احساس میں انگلش مزاج کا مضرب غالب رہا ہے لیکن امریکی ادبیات میں بھی اس کا اثر و رسوخ کم نہیں رہا۔ اگرچہ پو کی شہرت کا دوازیہ زیادہ تر اس کے تجسس آئریں، ہالوں اور شہرہ آفاق قصوں پر ہے لیکن وہ انسانیت نگاری کے بنیاد گزاروں میں بھی شامل ہے۔ اس کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ "Tales of Grottesque and Arbesque" ۱۸۳۰ء میں شائع ہوا تھا جس میں اس کی شہکار کہانی "A Fall of the House of Asher" بھی شامل تھی۔ ایڈگر آلین پو ایسا بد قسمت قلم کار تھا جس کی شہرت بعد از مرگ اس کی تخلیقات کو دھماکے ادب نے جن میں بودھیزم، جینس اور فرائڈیزم فادر بھی شامل تھے، زبردست ترقی پسین چلن کا تھا، اس کی کہانی "The Cask of Amintillado" کہ اس میں شامل دھردی عناصر کی خاطر بالخصوص سراہا گیا تھا۔ ایڈگر آلین پو نے اپنی کہانیوں (اور ناولوں میں بھی) "وحدت باقر" کو انسانیت نگاری کی بنیاد ڈھیر لگائی۔ وہ مرکزی نقطہ نظر کو کسی بھی فن پارے کی تشکیل میں ضروری سمجھتا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے پو نے ممکنہ طور پر دستیاب سب ہی بوزار اور طریقہ کار استعمال کیے ہیں۔ خصوصاً کہانیوں میں تجسس کی کارفرمائی سے اس نے غیر معمولی کام پایا ہے۔ ایڈگر آلین پو کے ان خیالات کی بازگشت تب تک ستائی دینی ہے۔

پلاٹ، کردار اور ماحول کے مابین غیر معمولی توازن کا اہتمام انیسویں صدی کے انسانیت کی ایک اہم خصوصیت رہی ہے۔ گوگول (۱۸۰۹ء-۱۸۵۲ء)، ٹالسٹوئے (۱۸۲۸ء-۱۹۱۰ء)، سوپیاں (۱۸۵۰ء-۱۸۹۳ء)۔

جینز (۱۸۶۰ء-۱۹۰۳ء)، ہرسٹ مایم (۱۸۷۳ء-۱۹۶۵ء)، ٹویٹر (۱۹۲۱ء-۱۸۸۰ء)، ٹیکس مگنکی (۱۸۶۸ء-۱۸۹۳ء)، ہری جیمس (۱۸۴۳ء-۱۹۱۶ء)، وڈلارڈ کلمن گ (۱۸۶۵ء-۱۹۳۶ء)، ٹمکٹ (۱۸۱۸ء-۱۸۸۳ء)، دوستوئسکی (۱۸۴۱ء-۱۸۸۱ء)، ولیم فاکنر (۱۸۹۷ء-۱۹۶۲ء) کی تخلیقات ایسے ہی روایات کی نمائندہ ہیں جن میں منطقی یا نیاپنی کا فرمائی دکھاتا ہے۔ مرکزی نکتہ نگاہ کا ارتقا لازماً ہے جسے علامہ عام میں افسانے کی قسیم (theme) کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسا غیر مرئی لیکن اہم اور ضروری عنصر ہے جو موضوع کے انتخاب میں فن کار کی رہنمائی کرتا ہے، اس عہد کا لکھن بالخصوص افسانہ ایک ایسے نگار خانے کے مصداق ہے جس میں ہزار شیوہ زندگی کی صد ہزار جھلکیاں عکس ریز ہو رہی ہوں۔ یہ افسانے کیا ہیں، زندگی کے عکس رواں ہیں۔ عام طور پر اس دور کے افسانے پلاٹ رائیڈ بھی ہیں اور حقیقت نگارانہ طرز اظہار کے نمائندے بھی۔ ان میں واقعاتی صوبج کے ذریعے خیال کی صورت گیری کی جاتی رہی ہے اور مانوق انصرت عناصر سے گریز کی شعوری کوشش بھی شامل رہی ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کے ذریعے واقعاتی تھمل پنہ پری میں عیڑی یا سستی پیدا کی جاتی ہے۔ ہلشہ مغرب میں انیس ویں صدی کا افسانہ ایک ایسا زندگی آمیز افسانہ تھا جس پر فنی شخصیت سے گریز کی جست نگاہ مشکل تھا۔ فطری طرز اظہار اور محتویت کی تہ داری اس کے جوہر خاص رہے ہیں۔ چناں چان افسانوں کے ذریعے ایک ایسا بیانیہ جوہر میں آتا ہے جس میں پوری ناسیاتی کل کی صورت ابھرتی ہے اور اس میں شامل تمام عناصر ایک دوسرے میں بچست اور مربوط دکھائی دیتے ہیں، جنس ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ انیس ویں صدی مغربی افسانے کے فروغ اور بلوغت کی صدی رہی ہے جس میں نہ صرف انگلش بلکہ روسی، جرمنی، فرانسیسی اور اطالوی زبانوں میں ایسے پیش بہا افسانے لکھے گئے ہیں کہ آج بھی دنیا بھر کی زبانوں کے افسانہ نگاران سے کسب فیض کرتے ہیں اور جن کے اثرات مالی افسانے میں آج بھی نمایاں ہیں۔ اس عہد میں تحقیق ہونے والا افسانہ کثیر الجہات اور متنوع اسالیب کا بھی جوئندہ رہا ہے اور مذکورہ بالا معیارانہ فن میں سے ہر ایک موضوعات اور تکنیکی امکانات کے اسنے مختلف اور رنگ رنگ ڈاڑھے پیش کرتا ہے کہ کسی دوسری منقد ادب میں تازہ کاری اور نو بہ نو تجربے کی ایسی عظیم الشان مثال تلاش کرنا ممکن نہیں۔

مغربی ادب میں ناول اور ڈرامے کی عظیم اور مستحکم روایت کے باوصف فن افسانہ نگاری کا فروغ پہلا ڈاڑ اور عروج ان ہی معیارانہ فن کی خلاقیات اور فنی چابک دستی کا مرہون صنف ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ان میں سے بعض فن کاروں کی دل چسپیاں ناول اور ڈراما نگاری میں بھی جاری رہی ہیں اور ان میں سے بعض نے مقداری اعتبار سے ناول اور ڈرامے کے مقابلے میں افسانے کم کم لکھے ہوں گے، لیکن انہوں نے جو کچھ لکھا ہے، اس میں فکری بالیدگی اور فنی مہارت اور چابک دستی بدیدہ اقم موجود رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سوہیاں نے وحالی سو سے ذائقہ کہانیاں اور چہ ناول تخلیق کیے تھے۔ چیخوف کے افسانوں اور ڈراموں کی تعداد بھی اس سے کم نہ رہی ہوگی اور ان دونوں گریٹ ماسٹر نے جن کا تعلق بالترتیب فرانس اور روس سے تھا، وہ سمجھتے ہی دیکھتے دنیا کے بھی لکھتے اور پڑھنے والوں کو اپنا اسیر بنا لیا تھا۔ ان دونوں کے افسانے تراجم کے ذریعے ہر وہب کی کم و بیش ہر زبان میں اپنا سکھ عیاں کیے تھے۔ ٹولستوئے نے ایک مرتبہ چیخوف کو دار دیتے ہوئے کہا تھا کہ ”چیخوف روسی سوہیاں

ہے۔“ خود بخوف کو سوپاں کی حقیقت نگاری اور طرزِ اظہار اس قدر ہلکا تھا کہ اس نے ایک افسانے میں ایک کردار سے سوپاں کی تعریف کرائے ہوئے لکھا ہے مذہبی مذہبی سوپاں کے ہاں مذہبی ہی مذہبی ہے۔  
 فگنہ (Fagne) نے سوپاں کو داد دیتے ہوئے لکھا ہے مذہبی سوپاں کے ہاتھوں (اصل کر انسانیت) جاتی ہے۔ دلم جرمائی نے بخوف کے لیے لکھا ہے کہ بخوف مذہبی سے بڑھ کر ہے کیوں کہ وہ مذہبی کا خطر ہے۔ اور برنامہ شائے بخوف کے اراکوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بخوف کے اراکے بڑھ کر اکثر میراثی چاہا ہے کہ میں اپنے تخلیق کیے ہوئے اراکوں کے سرورے تک کہوں اور اسی جذبے نے مجھے ان پر حریفیت کرنے پر اکسایا۔

ممتاز شیریں بخوف اور سوپاں کا سوال نہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ ”سوپاں ہر اور راست بات کرنے کا مادی ہے، صاف سیدھے، حیرت انگیز انداز میں۔ سوپاں نے انسانے ہوں تخلیق کیے ہیں جیسے صفائی سے مذہبی کے کلوئے کاٹ لیے جائیں۔ بخوف نے جیسے مذہبی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے ایک تریبے زادے سے مذہبی کے نظام کو دیکھا، یوں ہی بے نیالی میں طیرا ہم سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انہیں بلیر کی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے انسانوں میں پیش کر دیا ہے لیکن ان انسانوں میں مذہبی ہوں سٹ آئی جیسے ان میں مذہبی کا خطر چھو گیا ہو۔“

کمال فن اور ہر جتنی عمر کا عالم تو یہ ہے کہ ان معیارانِ فن کے ہاں کوئی دو کہانیاں ایک جیسی نہیں ہوتیں بلکہ ایک ہی موضوع پر لکھی گئی متعدد کہانیاں میں بھی اسلوبِ نگارش کی رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے۔ مطہم ہوتا ہے کہ انسان اپنا اظہار کیجئے کرتا ہے جو موضوع اور مواد پر اس طرح جست و کھائی دیتا ہے کہ اگر کوئی اور انداز اور اسلوب اختیار کیا جاتا تو شاید انسان اپنے فنی شعور کی تکمیل میں کام نہ رہتا۔ گویا جتنے موضوع ہیں اتنی کہانیاں ہیں اور جتنی کہانیاں ہیں اتنے ہی تخلیقی نمونے ہیں۔ سوپاں اور بخوف ہی پر کیا حصر ہے یہ دور تو غیر معمولی خلافت کے حامل شعور کا ہند ہائے روزگار دن کا دنوں سے لبالب جھٹکا دکھائی دیتا ہے۔ شاید ہی کسی ایک صعب ادب کو اتنی کم مدت میں ایسی سر فرازی نصیب ہوئی ہوتی جتنی مختصر افسانے کی منف کوئی ہے۔ ان میں سے کسی ایک کو بھی خطر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ہر ایک نے اپنے اپنے انداز میں مغربی انسانے کو شہوت مند اور مگر ہاں پایہ کیا ہے۔ انسانے جیسی لوزائید صنف کو دیکھتے ہی دیکھتے ادب کی سب سے مٹیول، موثر اور چالاک تہذیب پر غور نظر آتا ہے۔ تخلیقی مہارت اور جتنی دوز کی شدت اس لوزائید صنف اظہار کو کرافٹ کے دائرے میں بھی کھینچ لاتی ہے، لہذا کہیں کہیں ہے ساختہ پن کے تاثر پر مشاطی اور حرم معاند مہارت کی کار فرمائی بھی ملتی ہے۔

اس پس منظر میں دیکھیے تو مطلب میں انسانے کی تنقید نے بالخصوص انہیں دین صمدی کے معیارانِ فن کے تخلیقی سرمائے ہی سے اپنے معیار اور اصول و ضوابط وضع کیے ہیں اور اس عقیم لٹران ذخیرہ وطن سے منتخب ہونے والے صرف دنیوی اصول و قرائع پر مشتمل مباحث کی گونج آج بھی جاری و ساری ہے اور اس مہد کا لکھا ہوا چاہا آج بھی مالی انسانے کا پایہ ظہور ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ مذہبی کی طرح ادب میں بھی ایک نامیاتی عمل جاری رہا کرتا ہے اور وقت

کے ساتھ ساتھ ہم تجربے کی نت نئی منزلیں سر کیے جاتے ہیں جو ہمارے ادبی رویوں اور اظہار کے طریقوں میں  
 جھلکتے ہیں۔ چنانچہ بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں ہی میں تبدیلی کی تیز و تند لہر دو چنیٹا دھلک  
 (۱۸۸۲ء-۱۹۳۷ء) جیمس جوائس (۱۸۸۲ء-۱۹۳۷ء) ہدای (۱۸۸۵ء-۱۹۳۷ء) لارنس (۱۸۸۵ء-۱۹۳۷ء) ٹرنز  
 کاڈ (۱۸۸۳ء-۱۹۳۷ء) اس مان (۱۸۸۵ء-۱۹۵۵ء) ولادی میرٹاکوف (روسی نژاد امریکن  
 ۱۸۹۹ء-۱۹۷۷ء) جارج آرمیل (۱۹۰۳ء-۱۹۵۰ء) ڈاں پال سارتر (۱۹۰۵ء-۱۹۸۰ء) آڈن  
 (۱۹۰۷ء-۱۹۷۳ء) گابریل گارسیا مارکیز (۱۹۲۸ء) کی صورت میں ظہور پزیر ہوئی جس نے اڑھائی سو سال پہلے  
 سرخوردہ اور مقلد انسان کے حلیہ کو دوبارہ کر کے رکھ دیا اور نیا انسان نگاری کی روایت میں چھاپے دائروں کا  
 انفاذ کیا کہ صوری اور معنوی سطح پر انسانے کو نئی نگاری اور دہازت نصیب ہوئی۔ اب فحش حقیقت نگاری کی  
 بجائے سیال ذہنی رجحان پیدا ہوا ہے۔ فحش بندی کرتی ہوئی جاتی ہے، مرکزی مقام حاصل کرنے لگی ہے جس کے نتیجے میں  
 پلاٹ زائیدہ انسانے کی بجائے پلاٹ گزیدہ انسانے تخلیق کیے جانے لگے اور کرداروں کی بجائے ملاحظوں اور  
 استعاروں سے تفاعل کی صورت گری کی جانے لگی تھی۔ آدمی اپنے تمام سفید و سیاہ اوصاف کے ساتھ اب بھی  
 انسانے کا موضوع رہا لیکن واقعات کی بجائے احساسات کے اظہار نے فوقیت حاصل کر لی۔ حریت، اشاریت  
 اور سرمدی اعدائے نگارش نے نگاری سے دو تن آسانی چھین لی جس سے وہ اہل انسانے کے مطالعے میں اپنا کام  
 چھوڑ کر گھٹا۔ ایکسپریشنزم، اگھاریت اور اردوں، خیال احساس نے انسانے کی فحش باجماعت کو سیال فضا میں  
 تبدیل کر دیا۔ حالی جگہ سے نکل اور بعد ازاں یورپ میں پڑھتی ہوئی سماجی انارکی، معاشی زبوں حالی اور معاشرتی  
 توڑ پھوڑ نے انسان کو جس بھیانک تباہی اور بے چارگی سے دوچار کیا تھا اور شکست خوردگی کا جو زہر انسانی  
 معاشرے میں سرایت کرنے لگا تھا اس نے انسان کو جذباتی انتشار اور نفسیاتی انتشار کی کیفیت میں جلا کر دیا تھا۔  
 آسودگی، آزردگی، خوف، بے بسی اور اکیسے پن کے احساس نے انسانے کے فحش میں موضوعاتی اور تکنیکی جہات کو  
 دست بردار کر دیا۔ اس صورت حال نے کہانی کہنے اور انسانے کے فحش ترکیب کو بھی متاثر کیا، لہذا انسان نگاری کی مہاریات  
 میں کچھ اور توسیع ہوئی اور فراہمی حقیقت نگاروں کے خلاف جن میں فلوئیر بھی شامل ہے، شدید رد عمل ہوا۔

ای ایچ لارنس نے اپنے فحش رد گشت نگاروں پر جن میں لوسٹوئے، گارڈوئی، فاس ہارلی، اور  
 فاس ہان وغیرہ شامل ہیں، شدید تنقید کی ہے۔ ہر چہ اس کے تنقیدی مطالعے میں زیادہ تر ناول شامل رہے ہیں  
 اور اس کا بدلہ فکروہ اخلاقی رویہ تھا جو بیسویں صدی کے فحش میں سرایت کیے ہوئے تھا۔ وہ اس دور کی حقیقت  
 نگاری کو ادھوری حقیقت نگاری کہتا ہے جو اخلاقی مقصدیت کے تابع ہو جاتی ہے۔ وہ کہتا ہے، زندگی کے سوا کوئی  
 چیز اہم نہیں اور جہاں تک میرا تعلق ہے، میں زندگی کو زعمہ ہستیوں کے اندر ہی دیکھ سکتا ہوں، باہر مطلق نہیں ہو  
 زندگی کا سب سے بڑا مظہر زعمہ بشر ہے۔ یوں تو بارش میں کوئی کچل کچل زندگی کا حامل ہوتا ہے اور فحش بھی  
 زعمہ چیزیں ہوتی ہیں، سب حیران کن ہوتی ہیں اور فحش بھی مرد چیزیں ہیں زعمہ چیزیں کا میسر ہوتی ہیں۔ مرد  
 شیر سے زعمہ کتا ہوتا بہتر ہے، مگر زعمہ کتے سے زعمہ شیر ہونا کچھ بہتر ہے، ایسی زندگی ہے۔ گناہ آپ ایک زعمہ بشر  
 ہیں اور ان گنت طریقوں سے اپنی زعمہ بشریت کو تنوع اور تحریر یک لہر اہم کرتے ہیں تو یہ کچھ نہیں کہ وہ بیچارے



روح جو آپ تک پہنچتی ہے، آپ کے ذمہ جسم سے دتر کوئی چیز ہے تو ایسے ہے جیسے کوئی کہے گا آلو کی بھیجا جسم سے  
 برز ہے۔ ڈی ایچ لارنس نے اپنے مطالعہ میں نوٹس دیے، وہ سترکلکس، جیولری، ٹاس، ہین اور فلوئڈز تک کو مدد  
 متحدہ ہاتے ہوئے انہیں خوف کے مرض میں جھکا تا ہے۔ ایک ایسا خوف جس کے تحت وہ زندگی کو کلیتہ کے  
 ساتھ برجنے سے اجتناب کرتے ہیں۔ ڈی ایچ لارنس کی تنقید زیادہ تر گلشن میں اخلاقیات کے بے جا اصرار کے  
 خلاف دی ہے۔ وہ گلشن میں جنس کے اظہار پر غیر ضروری تدفین کا شدید مخالف تھا اور ناول اور انسانے میں انسانی  
 جہتوں کے آزادانہ رہناؤ کی وکالت کرتا تھا، ہر چند اس نے گلشن کے بہت سی مسائل پر بہت زیادہ توجہ دئی تھی لیکن  
 وہ انسانہ نگاری کے فن کو غیر فطری شاہدوں سے آزاد رکھنے کا خواہش مند تھا اس نے ناول اور انسانے میں قدیم  
 داستانوں والے معنوی کرداروں پر طر کیا ہے۔ ٹاس ہین کے فن پر لکھے گئے مضمون میں اس نے بیحد کی بانٹ  
 لکھا تھا، جرمنی اس وقت گلشن کی بیحد کے جنون میں جھلا ہے۔ بیان کاری کے بدلے پر عہادت کی بیجانی آرزو میں  
 اور ادب کے اس قزم میں کہ وہ جو جی بھی لکھے اس کو عظیم تر اور خود کو اس کا مسلم خدو ہا کر پیش کرے، یعنی وہی  
 نظریہ جو دنیا میں گستاخ فوئیز کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ اسی مضمون میں آگے چل کر لارنس طرے لکھتا ہے کہ جرمنی  
 میں ٹاس ہین کی جو پریشانی جاتی ہے وہ یہ طور فن کار ہے نہ کہ انسانہ نگار، تاہم مجھے لگتا ہے کہ بیحد کا یہ جنون کسی  
 فنی خیبر کی پیداوار نہیں ہے، بلکہ زندگی کے بارے میں ایک قسم کے مدیے کا نتیجہ ہے کیوں کہ بیحد، اسلوب کے  
 برعکس کوئی فن نہیں ہے۔ یہ مطلق کی طرح غیر فنی ہے اور جس طرح انگریزی شاعری میں الیزبیر پاپ کا  
 ہر س خیال اپنے الفاظ اور لہجے میں نہایت مطلق تھا اسی طرح سلوم ہوتا ہے فوئیز کا کتب بھی جمالیاتی بیحد کے  
 معاملے میں مطلق واقع ہوا ہے۔ کتاب کے معنی خدو سے جدا کوئی چیز اس میں نہیں ہے اس دور کے مسلمات میں  
 سے ہے مگر کیا انسانی ذہن کسی کتاب کے لیے معین خط کو تک محدود رکھتا ہے، یہاں سے ہی ہے جیسے کسی زہد ہستی  
 کے لیے معین خط عمل سے محدود کر کے رکھتا ہے۔

لارنس کے مذکورہ خیالات سے گلشن کے بدلنے ہوئے تاثر کا اعجاز بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ہر چہ  
 اس دور میں ناول نگاری کو ایک مرتبہ پھر مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن انسانہ نگاری میں بھی غیر معمولی تجربے ہوئے  
 ہیں۔ اس دور میں جن رجحانات کی کارفرمائی رہی ہے ان میں مذہبی بیحد پسندوں کے خیالات و قصبات کے  
 ساتھ ساتھ نیرسٹو (New Writings) تحریک کے ہم نوا اور مدرکزم کے زیر اثر لکھنے والے بھی شامل  
 ہیں۔ مالی انسانے کی دنیا میں رد ہونے والی مذکورہ بالا تہذیبوں میں سے بعض محض وقتی توجہ پیدا کرتی ہیں جیسے  
 مذہبی بیحد پسندوں کی تحریک جہاں کتاب دس سے چھ سال قبل شروع ہوئی تھی۔ اس تحریک کے نمائندوں میں وکٹر  
 شکوونکی، پورتو، ڈیوئی، ارونک، چیک، سن اور ہمدس آئی فن ہا شامل تھے۔ ان لوگوں کو گلشن میں بیحد اور اسلوب  
 پر جو غیر معمولی اصرار تھا اس کی بنا پر انہیں *Formalists* کہا گیا اور بالآخر ان کا اہم متعارف قرار پایا۔  
 قبول پر غیر مکرر کوئی چند نامک، مذہبی بیحد پسندوں نے گلشن کی جو شعریات پیش کی تھیں اس سے بہتر شعریات آج  
 تک پیش نہیں کی جاسکی ہے۔ وہ طرے لکھتے ہیں مذہبی بیحد پسندی وہ اصل اس تنقید سے زیادہ دور نہیں جو یہ طلبا اور  
 امریکا میں ہی تنقید کے نام سے مقبول ہوئی اور جو فن پارے کو ایک نامیاتی اصحت سمجھتے ہوئے اس کی عملی تنقید پر مدد

دینی تھی۔ درحقیقت روسی بھیچ پسند ادب کی ادبیت (Literariness) کی تلاش میں تھے اور دنیائی نقطہ نظر کو رد کرتے ہوئے وہ ادب کے مطالعے کی معروضیاتی بنیاد فراہم کرنا چاہتے تھے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ ادب کا تجربہ سائنٹفک طریقے پر کرنا چاہتے تھے۔ ان کا اصرار تھا کہ فن پارے کی معیارات زندگی کے تجربات کے تئیں فن کار کے رد عمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس وقت یہ منطقی وضاحت (Paraphrase) کے ذریعے بنیادی طور پر انسانیت پسندانہ (Humanistic) تھا۔ مغرب کی نئی تنقید میں اگرچہ کہیں کہیں اخلاقی نقطہ نظر آ جاتا ہے لیکن روسی بھیچ پسند ادبی معاملات میں کسی سمجھوتے کے قائل نہ تھے۔ یہ عجیب بات ہے کہ روسی بھیچ پسندیت کی یہ تحریک برگ و ہار نہ لاسکی اور محض دو مشروں میں روسی ادب میں کوئی اس کا نام لےا نہ رہا۔ روسی بھیچ پسندوں کی تحریریں پہلی بار ۱۹۶۵ء میں ترجمہ ہو کر کتابی شکل میں "Russian Formalists Criticism" کے نام سے سامنے آئیں لیکن ان کے خیالات بہت پہلے ہی فرانس، جرمنی اور دوسری مغربی زبانوں میں منتقل ہو چکے تھے اور نقاد افسانہ میں ان لوگوں کے خیالات کو ادبیت لےنے لگی تھی۔ روسی بھیچ پسندوں کے بعض تنقیدی تصورات درج ذیل ہیں۔

۱۔ روسی بھیچ پسند ادبی زبان اور عام بول چال کی زبان کے درمیان خط و امتیاز سمجھتے ہیں۔ چنانچہ فطرت نگاروں کے برعکس وہ ایک made up زبان کی سفارش کرتے ہیں۔ وہ ادبی زبان کو عوامی سطح لانے کے خلاف تھے اور ادبی اظہار میں زبان کے ظاہری مفہوم سے زیادہ متن میں لہجی مطلب کو ادبیت دیتے تھے، چنانچہ ان کے نزدیک تنقید کا ایک فریضہ ادب کی تشریح و تعبیر بھی تھا۔

۲۔ لائحہ عمل (Defamiliarisation) کے عمل کے ذریعے وہ ایک ایسی صورت حال کی وکالت کرتے ہیں جس میں اشیاء اور اعمال کی قارم اور اشکال کو پہچانت نہ سمجھا جاسکے بلکہ فن کار ان کے اظہار میں ایسی جمالیاتی کیفیت پیدا کرے جس سے تادیر محفوظ ہوا جاسکتا ہو کیوں کہ شے بذات خود اہم چیز نہیں بلکہ اس کا آرائشک اظہار اور اس سے لطف اٹھانے کا عمل ہی فن پارے کا مقصد ہوتا ہے۔

۳۔ فکشن میں پلاٹ (Sjuzer) کو کہانی (Fabulla) پر فوقی حاصل ہے۔ پلاٹ جو اب تک واقعات کی متوقع ترتیب سے عبارت تھا اب معنوی ترتیب سے وجود پاتا ہے، چنانچہ پلاٹ کو کہانی کے سر سے آزاد رہنا چاہیے۔ پلاٹ کی ترتیب میں واقعات کے ساتھ ساتھ محسوسات کی کار فرمائی بھی ہونی چاہیے۔

ذکورہ بالا تصورات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روسی بھیچ پسند ایسے ادبی نظریے کا فروغ چاہتے تھے جس کی مار کسی انقلاب کے بعد سوشلسٹ معاشرے میں کوئی گنجائش نہ تھی۔ چنانچہ روسی تنقید ادب میں بھیچ پسندوں کو قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر گوپلی چند نارنگ نے اپنی کتاب "ساحیات، ایس ساحیات اور شرقی شعریات" میں روسی بھیچ پسندوں کی وکالت کرتے ہوئے روکن جیکب سن کے حوالے سے یہ بات لکھی ہے کہ روسی بھیچ پسندوں کے کسی معروف اور اہم نمائندوں نے ادب کی مکمل خود اختیاری کا دعویٰ نہیں کیا تھا اور نہ وہ آرٹ کے سماجی تعامل سے یکسر منکر ہوئے تھے بلکہ ایک نوع سے ادب کو سماجی محرکات سے وابستہ جانتے تھے اور

آرٹ کو سماجی جدلیات کا ایک اہم عنصر تصور کرتے تھے، وہ اس عنصر کو سماجی جدلیات سے جدا کرنے کے بجائے ادب کی بحالیاتی خود نگاہی اور آزادانہ کارفرمائی کی وکالت کرتے تھے، اس ضمن میں یہ بات بھی درست ہے کہ روسی ایضاً پسندوں نے ادب کی بحالیاتی خود نگاہی کے نام پر چھٹی اکتھار کو جیتے و سہجید و ترناوینے پر غیر معمولی اصرار بھی کیا تھا اور ادب کی سماجی قدر اور انتظامی تصورات سے بھی نیکر انحراف کا راستہ اختیار کیا تھا۔ جس کی بعد از انقلاب سوخولست معاشرے میں محتجبات ممکن نہ تھی۔

روسی ایضاً پسندوں کے تصورات کو بعد میں فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلٹمیر سے (Louis Althusser) نے نئی جہت دی اور اس بات کی وکالت کی کہ ادب اور آرٹ سماجی تشکیل میں اسی طرح مثال جوتے ہیں جیسے معاشیات، سیاسیات وغیرہ لیکن یہ سب علوم اور (سائنس) اپنے اپنے محدودنی ضابطوں اور داخلی قوانین کے تابع جوتے ہیں اور آئیڈیالوجی کے جبر سے آزاد ہیں چنانچہ کسی زمرہ تاریخی سماج کے اندر ادب اور آرٹ کے مسائل کو اس کی اپنی بحالیاتی حدود میں ہی پرکھا جاسکتا ہے۔

ان خیالات اور تصورات کے تحت ادب کی ان خصوصیات انسانے کی جو تعجب گھسی گئی اس میں time اور space کی عمل مادی ہائی رکھی گئی ہے۔ یہاں تک کہ عہد حاضر کے نہایت اہم نقاد ڈارنڈ روپ فرائی (Nathrop Fry) نے اپنی کتاب "Anatomy of Criticism" میں ادبی تنقید اور دوسرے علوم کے مابین تقابل کی ضرورت پر اصرار کیا ہے۔ ڈارنڈ روپ فرائی نگاشن میں میریڈ کے کردار کی پیش کش کی بابت ارسطو کے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ انسانے میں کرداروں کا عمل دخل ہی ان کی تصدیق کرنا ہے۔ اگر میریڈ عام انسانی حقوق سے ملتی خصوصیات کا حامل ہے تو ایسا کہانی اپنی تمام تر اہمیت کے باوجود عام ادبی دائرے سے باہر رو جائے گی اور اگر میریڈ عام انسانی صفات بھی خصوصیات کا حامل ہے تو اس کے عمل میں ایک طرح کی قابلِ اطمینان کہانی (plausible or credible story) نظر آئے گی لیکن فرائی انسانے میں حقیقت نگاہی اور واقعیت نگاہی کی بجائے انسانیت کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ ایسا انسانیت جو نگاہی میں یقین اور اطمینان کی لہر پیدا کرتی ہو۔ وہ انسانے کے پلاٹ اور قہیم کی تعلق کا بھی قائل ہے اور کہتا ہے کہ وہ خیالی تصویر کسی پلاٹ ذائیدہ کہانی میں کوئی روئی نہیں دیکھتا اور تصویرائی کہانی کو بھی کسی نہ کسی قہیم پر استوار بناتا ہے۔

وہ مزید لکھتا ہے:

When ever We read any thing , We find our attention moving in two direction. One direction is out ward or centrifugal In which we keep going out side our reading from individual words to the things they mean, or, in practice, to our memory of the conventional association between them. The other dimension is inward or centripetal, in

which we try to develop from the words a sense of the larger verbal pattern they make. In both cases we deal with the symbols, but when we attach an external meaning to a word we have, in addition to the verbal symbol, the thing represented or symbolized by it.

مذکورہ بالا اقتباس سے ادب میں مرکز جز (centripetal) اور مرکز گریز (centrifugal) صورت کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ ادب مرکز جو کردار رکھتا ہے اور حقیقت کی تلاش خارج کی بجائے داخلیت میں کرتا ہے۔ ہمارے روپ فرامی مانتیاتی تنقید کا ایک اہم رکن ہے کہ اس نے کشش کی تنقید میں بالخصوص نظریہ سازی کی ہے۔ سداہانی مذکورہ کتاب میں کشش کی تعمیر و تنقید اور تنقید کے کم از کم چار طبقہ درجہ تجویز کرتا ہے لیکن انسان نگار کے لیے کوئی نصاب تجویز نہیں کرتا کیوں کہ مانتیاتی، ہو کہ میں مانتیاتی، درجہ تکمیل ہو کہ تنقید، یا نچو امیر کن کر بطور کم تحت پیش کی جانے والی تصور ہے، یہ سب انتہائی صورت، بنیادی طور پر ادب کی ایسی خود بخود کی کے درجہ دار ہیں جو حقیقی ادب میں ہر شخص ضابطے، اصول اور رسومات کے انحراف سے پیدا ہوتی ہے۔ بات یہ ہے کہ جو تنقید ادب کا کائنات اور انسان کے درمیان موجود رشتوں تک سے مگر ہوا اور خود کو ہر قسم کے وہ نمایاں کردار اور مکمل کاری سے بری اللہ نہ بھی قرار دیتی ہو، اس درمیان تنقید سے کسی قسم کی شعریات یا طرک پر ملنا بلوں کا مطالبہ ہی نامناسب سمجھتا ہے۔

مغرب میں کشش کی شعریات کافی المال کیا رنگہ رنگ ہے اس کا املا وہ ایک امر کی خاتون خطابی ال لاد (Annie Dillard) کی نازہ کتاب Living by Fiction کے مندرجہ ذیل اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

Many contemporaries write a fiction intended to achieve traditional kinds of excellence. Many others write fiction which is more abstract. The kind of fiction Borges wrote in *Fictions*, or Nabokov wrote in *Invitation of a Beheading*. This latter kind of fiction has no name, and I do not intend to coin one. Some people call it "metafiction", "fabulation", "experimental", "neo-modernist", and especially "post-modernist" is the best but it suffers from the same ambiguity which every one deplores in its sibling term "Post Impressionist."

فرض صورت حال وہاں بھی کثرتِ تعبیر کے گرد میں گم نظر آتی ہے۔

یہاں تک ہم نے مغرب میں انسانے کی شعریات پر ایک سرسری نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ مگر ہے موضوع وسیع بھی ہے اور عمیق بھی کہ وہاں انسانے کے اسٹرکچر کے ایک ایک پہلو پہ متحد کتاب میں لکھی جا چکی ہیں اور اب انسانے کی تنقید ایک جداگانہ شعبہ ادب بن چکی ہے لیکن اس تنقید کا وسیع ذخیرہ حاصل انسانے کی تنقید و تنہیم پر مشتمل ہے جس میں کہانی کو ایک مکمل فن پارے کی طرح جاننا جاتا ہے۔ سوادہ موضوع اور اسٹرکچر کو باہم مربوط کر کے دیکھا جاتا ہے اور یوں تنقید کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔ خالص معنی (formalist) اور تکنیکی (technical) لومیت کے مباحث باہم ساتھ ساتھ تنقیدی میں رکھائی دیتے ہیں جس کی عملی حیثیت محدود نہیں ملھوک بھی ہے۔

ہم اپنے اس مطالعے کو یہیں چھوڑتے ہیں۔ اب آئیے ذرا اپنی دنیا کا جائزہ لیں اور دیکھیں کہ اردو تنقید انسانے کے باب میں نظریہ سازی کے کیا گل کھائے ہیں؟ یہاں بھی اعلیٰ حد تک ہمارے پیش نظر ہوگی۔

اس سلسلے میں درج ذیل نکات پیش نظر رکھے جانے چاہئیں:

۱۔ اردو کا پہلا انسانہ ۱۹۰۳ء (مطالعہ راشد الخیری، نصیر اور خدیج) کے آس پاس شائع ہوا تھا۔ اس سے تین چار دہائی تک ناول نگاری کا آغاز ہو چکا تھا اور اپنی تیز برآمدت میں تھوڑے عرصے میں اردو تنقید کا علم شریعت و طہارہ کا نام بھی لیا تھا اور اعلیٰ ناول لکھنے میں مصروف تھے اس وقت ناول کے بارے میں درج تصورات کا اعلان عہدِ طلیم شریعت و طہارہ کے متعصبین نے خیالات سے لگا دیا جاسکتا ہے جن کا اظہار انہوں نے اپنے زمانے ”دنگلہ“ کے صفحات میں کیا ہے:

ناول اس قسم کا لٹریچر ہے جو اعتدال سے زیادہ دل چسپ ہوتا ہے جس کے پڑھنے میں دماغ پر کسی قسم کا بار نہیں پڑتا اور دماغ صحت منانے اور فرصت کے اوقات میں دل بہلانے کے لیے اس سے زیادہ سوزوں کوئی لٹریچر نہیں ہو سکتا۔ شاید کوئی صاحبِ یہ نہیں کہ ناول میں عشق کے جذبات ہی نہ دکھائے جائیں تو میں یہ کہوں گا کہ ناول میں دل نہیں بلکہ حسن و عشق کے بہت ہی کم آسکتے ہیں۔ اس ناول میں جو واقعات بیان کیے جائیں گے، مجموعی طور پر سچے اور مطابق واقعہ ہوں گے۔ ہاں ناول کی ضرورت سے تفصیلی سمجھوتوں اور صحبت کی باتوں میں قصور اور اضافہ کرنے سے مجبوری ہے کیوں کہ بغیر اس کے ناول ناول ہو سکتا ہے اور نہ تنقید میں عجز ہو سکتا ہے۔

شرر حیرت لکھتے ہیں:

”یہ تنہیم یا تو گردہ کا خیال ہے کہ ہماری موجودہ ذہنی اور

ایسے وطن کی مروجہ معاشرت پر ناول لکھے جائیں جیسا کہ انگریزی میں ہو رہا ہے مگر ہمارے خیال میں یہ ان کی نا تجربہ کاری ہے۔ بے شک انگلستان اور ممالک یورپ سے اکثر ناول ایسے ہی ہوتے ہیں اور وہاں وہی عنوان دل چسپ رہتا ہے مگر ہندوستان کی پبلک میں جہاں تک میرا تجربہ ہے وہ عنوان دل چسپ نہیں ہو سکتا۔ ہندوستان کے لیے اہل یورپ کے مذاق کے ناول نہیں چاہئیں بلکہ مدافس چاہیے جن میں انھیں کسی بھی اُن کے ہم وطن یا ہم مذہب کی اہل کارگزاریاں دکھائی گئی ہوں اور جن کے ذریعے سے انھیں اپنا اگلا علم و فضل اور ادب و عروج یاد دلایا گیا ہو۔

گویا ابتدائی دور کی ناول نگاری میں دل چسپی اور مزے داری کے عناصر کو دیکھ کر اول فوجیت حاصل تھی لیکن رفتہ رفتہ ان تصورات میں گہرائی پیدا ہونے لگی تھی اور ”افسانے راز“ (۱۸۹۶) اور ”ذات شریف“ (۱۹۰۰) کی اشاعت تک نئے نئے قصے کو پرانی ڈگر سے الگ کرنے کا تصور نمایاں ہونے لگا تھا اور پریم چند تک آتے آتے ناول کا فن معاشرتی زندگی کی عکاسی اور انسان کی کردار نگاری کا فن ظہور پانے لگا تھا۔ یہی حقیقت نگاری، زندگی کی عکاسی، اصلاح معاشرہ اور اخلاقیات وغیرہ کے تصورات بھی اثرات دکھانے لگے تھے۔

۲۔ ناول نگاری کے آغاز سے بھی قبل اردو میں داستانوں کی بہت وسیع تعداد تھا اور نگار نگار روایت موجود تھی جس کے ڈاٹے نہ صرف عربی و فارسی کی تصدیق سے بلکہ ہندوستانی معاشرے کی کھانڈل سے بھی ملتے ہیں۔ ان داستانوں میں ظلمتانی تخیلات کا ایک عالم شش جہات تو آباد ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ مشرقی دیو مالاؤں، اساطیر اور مذہبی قصوں کہانیوں کے زیر اثر ماہر الطبعیات کے عالم قہرات بھی جلوہ گن ہیں۔ ان داستانوں کی بحر اعلیٰ اور اہمیت کے باوجود ان کی قصاؤں میں اسی آب و خاک و ہوا کی خوش بو نہیں بسی ہوئی ہیں۔ داستانوں کی اس عظیم روایت کی موجودگی میں اردو افسانے کو اپنی جہاں گاہ بنیاد رکھنے میں قرار واقعی مشکل پیش آئی ہوگی کہ داستان تو عبارت ہی تھی حکایت و حکایت اور قصہ و قصہ کہانیوں کی ایک ایسی زنجیر سے جو ایک دوسرے سے منسلک چلتی ہیں۔ گویا داستان میں واقعات موج و موج اٹھتے چلے جاتے تھے اور ارتکاز خیال و وحدت فکر و کردار نگاری وغیرہ کے وہ عناصر جو انسان نگاری کے فن میں اساسی اہمیت کے حامل سمجھے جاتے ہیں انھیں داستان نگاری میں بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ چنانچہ داستان کی روایت سے پہلے ہی ناول نے اور شاندار افسانے نے ایسا خاطر خواہ قاعدہ اٹھایا ہے جیسا کہ اٹھانا چاہیے تھا کیوں کہ یہ دونوں اصناف ادب مغرب ہی سے بڑھ ہوئی تھیں اور طبع ذات تحقیق سے قبل بعض تراجم کے ذریعے ان تارہ اصناف ادب کے لیے نفاذ سازی کا کام انجام دیا گیا تھا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ بعد کے ادوار میں داستانوں اور اساطیر کی پیروی نگاری کے ذریعے ناول اور افسانہ دونوں ہی مسئلہ اصناف میں جا ذہیت اور دل چسپی، نگاری اور تازہ پیری کو فوقیت دی گئی تھی۔

۳۔ ہر چہ اردو کے پہلے افسانہ نگار سدا شاخیری تھے لیکن اس کے علاوہ عظیم چٹوڑی قرار پاتے ہیں کہ انھوں نے افسانہ نگاری کو موضوعاتی اور فنی ہر دو لحاظ سے جواہر دار احکام بلقا اور اعجاز کسی اور تخلیق کار کو نصیب نہ ہو سکا تھا، یہی نہیں بلکہ افسانہ نگاری کی بابت جس تنقیدی خیالات کا اظہار انھوں نے ”سوزِ وطن“ کے دیباچہ اور دوسرے مضامین میں کیا ہے، وہ بہت حد تک اردو تنقید افسانہ کے لیے بنیادی اساس بھی فراہم کرتے ہیں۔ وہ اپنے سالوں کے پہلے نمبر سے ”سوزِ وطن“ (۱۹۰۸ء) کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

ہر قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی یہی تصویر ہوتا ہے جو خیالات  
قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور ہذات قوم کے دلوں میں  
گونجنے ہیں۔ وہ علم و فن کے مغزوں میں ایسی صفائی سے نظر آتے  
ہیں جیسے آئینے میں صورت۔ ہمارے لڑ بچہ کا ابتدائی دور وہ تھا  
کہ لوگ غلات کے نئے میں خواتین اور بچے تھے، اس زمانے  
کی ادبی یادگار یہ جڑ عاقلانہ غزلوں اور چہر سلاقصوں کے اور  
کچھ نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور  
پرانے خیالات میں ذہنی اور صوت کی لڑائی شروع ہوئی اور  
اصلاح تمدن کی تجویزیں سونپا جانے لگیں۔ اس زمانے میں  
قصص و حکایات زیادہ اصلاح اور تہذیب کے پہلو لیے ہوئے  
ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلخیت کے زینے پر  
ایک قدم اور بڑھایا ہے اور جب وطن کے جذبات لوگوں کے  
دلوں میں سر اُبھارنے لگے ہیں، کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر  
ادب پر نہ پڑے۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین  
ہے کہ جیسے جیسے ہمارے خیال ریفح ہوتے جائیں گے، اس  
رجح کے لڑ بچہ کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔

گویا سادھارتی صورت حال کی عکاسی بلکہ سیاسی استعداد، مثالیت اور اخلاقیات وغیرہ شروع ہی سے  
پریم چکر کے فن کی شناخت ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ ان کا ذہنی تقاضوں کے بارے میں زیادہ واضح ہوتا چلا گیا  
اور ان پڑہا سٹ ہونے کے باوجود کمروری حقیقت نگاری میں تھوڑی رہنمائی کی آمیزش کرنے کو وہ مستحسن سمجھنے لگے  
تھے۔

میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیزوں کی قوں رکھی  
جائے تو وہ سوانح عمری ہو جائے گی، دست کار کی طرح ادب کا  
حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں، وہ ہو ہی نہیں سکتا۔ ادب کی  
تخلیق کردہ انسانی کو آگے بڑھانے، اٹھانے کے لیے ہوتی

ہے۔ مثال ضرور ہو، لیکن حقیقت پسندی اور فطری ایمان کے برعکس نہ ہو۔ اسی طرح حقیقت پسندی بھی مثالیت کو نہ بھولے گا بھڑ ہے۔

واقعیت یہ ہوتی ہے کہ آرٹسٹ دنیا کو اس طرح دکھائے، جیسے وہ دیکھتا ہے۔ اگر اس سے انسانی احساسات کو حد نہ پہنچتا ہے تو پیچھے مگر اس سے اس کے حس انسانی کو چھوٹ گئی ہوتی گئی، پر اسے واقعیت سے غفلت ہونے کی جائز نہیں ہے، مگر ادیب سب کچھ سمجھنے پر بھی آئیڈلسٹ بننے کے لیے مجبور ہے۔ جب تک اس کی نظر میں سوسائٹی کی کوئی بہتر صورت نہیں ہے، موجودہ معاشرت کی ناہمواریاں اسے بے تاب کریں گی۔ اگر کسی بہتر زندگی اور خوب صورت سوسائٹی کی صورت ہمارے ذہن میں نہیں ہے تو ہم موجودہ سوسائٹی کو اصلاح کی کسی منزل مقصود کی طرف لے جائیں گے۔

پریم چند کی حد سے بڑھی ہوئی متعددیت اور مثالیت پسندی ہمیشہ بد فہمیت پیدا کرتی ہے لیکن اس صورت حال کے موضوعی پہلو سے قطع نظر پریم چند کے ہاں ”تکلف نظر“ اور ”مرکزی خیال“ کو انسانیت نگاری میں بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ پلاٹ، قہیم، جزئیات نگاری اور کردار نگاری کے عناصر آپس میں مربوط اور مرتب دکھائی دیتے ہیں جن کے ملن سے ایک احساس جمال اور وحدت تاثر کی باطنی سوچ سراٹھاتی ہے۔

۴۔ فنی انسان نگاری پر پہلی بار کاغذ کتاب عہد القادری کی تصنیف ”دنائے انسان“ تھی۔ اس کا پہلا حصہ ۱۹۳۷ء میں اور دوسرا حصہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئے تھے۔ عہد القادری کی فکر کا کتاب نگاری دوسری میں نہیں ہے، لیکن وہ چند فقرے جو ڈاکٹر افضی کریم نے اپنی تحقیقی کتاب ”اردو فکشن کی تنقید“ میں نقل کیے ہیں، ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عہد القادری نے انسانیت کے ساتھ ساتھ فنی انسانیت کے مہاریات پر بھی خصوصی توجہ دینے کی ضرورت شدت سے محسوس کرتے تھے اور انسانیت میں آئیڈلسٹ انداز نگارش کی بجائے حقیقت نگاری کو فوقیت دیتے تھے۔ مزید برآں یہ کہ وہ انسانیت میں اندکاز خیال، پلاٹ، متعددیت اور حقیقت پسندانہ کردار نگاری وغیرہ میں مغربی انسان نگاری کی تقلید کو ضروری جانتے تھے۔ وہ انسانیت اور ناول کے پلاٹ میں تجسس اور دلچسپی کے عنصر کی کار فرمائی پر بھی اصرار رکھتے ہیں اور مکالمے میں عام بول چال کی سادگی اور پُرکاردی پر بھی زور دیتے ہیں اور مکالمے کی عمدگی کا پہلا معیار پلاٹ اور قہیم کی ماہریت سے فطری مناسبت کو قرار دیتے ہیں، طرز اظہار عہد القادری کے ہاں ایمان و اختصار اور کفایت لفظی جیسی خوبیوں کو بھی خصوصی اہمیت حاصل رہی ہے۔ ہرچہ یہ مضامین انسانیت اور ناول نگاری کے فنی رموز پر ابتدائی نوعیت کی تھے اور ان میں تکنیکی مسائل پر گفتگو بھی سرسری انداز میں کی گئی تھی لیکن اس کے باوجود عہد القادری کے ان مضامین کی مدد سے



السانے کی شعریات کی ہایت اس وقت کے مروجہ قصومات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اسی زمانے میں ضیاء الدین شمس المل احمد، حبیب احمد صدیقی، محمد حسین ادیب، عظیم بیگ چٹائی، علی عباس حسینی، لطیف کورکھ پوری، پروفسر احتشام حسین، آل احمد سرور، علی جواوڑی، محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر احسن قادری وغیرہ نے بھی اعتقاد انسانیت میں گراں قدر اضافے کیے ہیں، لیکن ان حضرات کے لکھے ہوئے مضامین بالعموم مختلف ادبی رجحانات اور رویوں کے جائزوں پر مشتمل ہوتے اور ان میں مجموعی انداز میں انسانوں کی تحسین کی جاتی تھی۔ جو باتیں اور خصوصیات کسی ایک فن کار میں دیکھی گئی ہیں وہی یا کم و بیش دیکھی گئی خواہاں یا خامیاں دوسرے انسان نگار میں تلاش کر لی جاتیں، گو یا انسانے کی تنقید ایک گوندہ کل انگاری کا فنکار تھی اور فن انسانے کے مہاریات، اصول و ضوابط اور سانچے ڈھانچے پر بہت کم لکھا گیا اور جو لکھا گیا وہ بھی اعتنائی سرسری پن کے ساتھ۔

مثال کے طور پر یہاں ہم اس مہم کے ایک اور مستبر انسان نگار المل احمد کے مضامین سے رجوع کرنا چاہیں گے جنہوں نے انسان نگاری کے فنی رموز و نکات کے ہایت تحریر فرمائے تھے۔ المل احمد کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ

(۱) انسان نگاری ناول اور ڈرامے کے فن سے جدا گانہ فن ہے اور ادکار خیال اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔

(۲) انسانے میں فطری حقیقت نگاری ہی سب سے اہم قول ہے اور انسانے کا پلاٹ فطری عمل پر مبنی ہے آگے بڑھتا ہے اور پلاٹ میں عقل محض کے سہارے قائلین ہائی کی طرح کائنات پر پند پیدا ہے۔

(۳) انسان ڈرامے کی کشاکش کا تحمل نہیں ہو سکتا۔

(۴) انسانے کا بنیادی خیال جریدہ یعنی فطری وحشی ہونا چاہیے۔

(۵) انسانے میں مرکزی کردار کا ہونا ضروری ہے جو قصود انسان کی تکمیل کرتا ہے۔

(۶) عقل اور رنگ آمیزی سے انسانیت کے منظر کو ابھارا جاتا ہے۔

(۷) پلاٹ ان ہی سب عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔

(۸) وحدت و تاثیر انسانے کا حاصل ہوتا ہے۔

(۹) اختصار بیان

(۱۰) وحدت زبان و مکاں

(۱۱) انسان نگار طرزِ خیال وغیرہ بھی ضروری عناصر ہیں لیکن یہ نفس انسانے سے زیادہ تکنیک سے

تعلق رکھتے ہیں۔

(۱۲) کردار نگاری میں عقل کو مکمل جھوٹ نہیں بلکے اپنے کردار کے ظاہری رنگ و روپ کے

ساتھ باطنی، نفسی اور جذباتی صورت و حال کو بھی پیش نظر رکھنا ہوتا ہے۔

(۱۳) آواز، صبح اور انسانے میں غیر ضروری وحیدگی پیدا کرنے کا شوق انسانے کے تاثر

ضائع کر سکتا ہے۔

(۱۴) پلاٹ اور عمل (action) ایک ہی چیز ہے لہذا واقعات اور کردار کے عمل میں باہمی ربط ضروری ہے اس طرح پلاٹ، کردار اور فنابندی مل جل کر ایک فن پارے کی تخلیق کا باعث بنتے ہیں۔

(۱۵) پلاٹ میں مختلف واقعات کے درمیان ربط و توازن پیدا کرنے کے لیے انسان نگاری کی فنی استعداد اور ذوق سلیم کی کارفرمائی ضروری ہے۔

(۱۶) انسان شعری طرح الہامی چیز نہیں ہے بلکہ اس کے لیے وسیع مشاہد، مطالعہ اور احساسات شد ضروری عناصر ہیں۔

اس سلسلے کی ایک اور اہم کتاب بھٹوں گودک پوری کی تصنیف "انسان اور اس کی قیامت" ہے جو ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں بھی اردو انسان نگاری کی بابت عمومی خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ بھٹوں گودک پوری خود بھی اپنے عہد کے ایک اعلیٰ اور حقیقی انسان تھے۔ وہ نہ صرف مغربی فکشن کا گہرا مطالعہ کرتے تھے بلکہ تجربہ انسان کے مباحث سے بھی خوب آگاہ تھے۔ چنانچہ بھٹوں گودک پوری نے انسان کی تنقید کے باب میں جو اظہار خیال کیا ہے اسے ایک فن کار اور ناقد کا اظہار جاننا چاہیے۔ انھوں نے تجربہ انسان کے لیے جن بنیادی نکات پر زور دیا ان میں سب سے اہم یہ تھا کہ "انسان میں واقعات کا زمانہ ماحول اور معاشرت کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ انسان کی واقعیت یہ نہیں ہے کہ ایسا ہوا یا نہیں بلکہ یہ ہے کہ ایک مخصوص ماحول میں ایسا ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔" زندگی کے بارے میں "نقطہ نظر کے ارتکاز" کو وہ بنیادی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس سلسلے میں مغربی فکشن کی مثالوں سے اس بات کی وضاحت بھی کرتے ہیں کہ نقطہ نظر ایک قطعی عنصر ہوتا ہے جسے کہانی کی اہمیت سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ مرکزی خیال جسے میں روح کی طرح جذب ہوتا ہے۔ بھٹوں گودک پوری انسان میں پلاٹ کی اہمیت کو بھی اجاگر کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جتنی خوبی سے کوئی پلاٹ بنایا جائے گا اس کے گرد بھی کئی کہانی بھی اُٹھیں گی کامیاب اور موثر ہوگی۔ انسان میں دل جیسی کے عنصر کو بھٹوں صاحب بنیادی شرط قرار دیتے ہیں۔ بھٹوں گودک پوری اسلوب و اظہار کی اہمیت پر بھی زور دیتے ہیں کہ ادب میں بحال پائی جاتی شے ہی آخری عنصر ہوا کرتی ہے۔ اپنی تمام عناصر میں شہد کی مکمل میں معاونت فرما ہوتے ہیں۔

ترقی پسند تنقید، ادب کی تنقید، تقسیم اور حسین کے نقش سے نفسی جدا گانہ تصور ہے۔ وہ فکشنی ادب کو انسانی عمل کا حصہ گردانتی اور ادب کو مطلب ہوتی ہوئی زندگی کا مظہر سمجھتی ہے۔ تصادم اور کشمکش کا قانون ارتقا انسانی رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے تضادات و تناویلات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ چنانچہ ادب جس کا واسطہ ہے انسان اور اس کے گرد و پیش سے رہتا ہے، بغیر وہابی کی ہدایات سے کیوں کر بے بہرہ ہو سکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ادبی اظہار میں اس شعور، استدراک اور حیثیت کی تقسیم و توجہ پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے جو تخلیق کار زندگی کے تجربات سے کشید کرتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسند تنقید کا استدلال یہ ہے کہ احوال کے فنی مباحث محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جب کہ وہ ادبی تخلیقات میں زندگی اور کار و بار زندگی، معاشرتی و تہذیبی صورت گیری اور تاریخ کی درست و غیر کے لحاظ کا مدائن اثر و دیکھنے کی تھی ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ فن پارے کا ایسا تجرباتی مطالعہ پیش کرے جو بین

المصنف موضوع کی ہدایات کو سمجھنے میں بھی سداون ثابت ہو۔ ترقی پسند خدا کی فن پارے کا مطالعہ اور تجزیہ اس کی کلیت میں کرتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر حقیقی اظہار اپنا پیکر خود نے کرا تا ہے۔ چنانچہ مباحث کو موضوع اور مواد سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ وہ تخلیق میں کیا گیا گیا ہے، پرزادہ اصرار کرتے ہیں اور کسی طرح کہا گیا ہے، کو ثانوی سطح پر رکھتے ہیں۔ حالاں کہ ایک خدا کی امداداری تو یہ بھی ہے کہ وہ دیکھے کہ زیر بحث فن پارہ ادبی اظہار کی بنیادی شرائط اور مواد ذاتی لوازمات میں پورے کرتا ہے یا نہیں اور یہ بھی کہ کوئی فن پارہ آخر اپنے پچھلے والے کو جالیاتی تسکین اور انبساط بخشتی ہے یا نہیں۔ اظہار کی ادبیتوں میں جو توازن مناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے وہی وسائل جالیاتی کیف اور حقیقی سرور دینے کا سبب بنتا ہے اور ایک امداد خدا اس توازن مناسب اور آہنگ سے مراد لگائیں کر سکتا۔ ہر چند ترقی پسند تنقیدی لوازمات اور عقلی پابندیوں سے یکسر منکر نہیں رہی ہے اور ان کے زمرہ میں نے اپنی کتاب ”معتدی تنقید“ میں اصناف ادب کے مباحثات پر تفصیلی بحث کی ہے اور جالیاتی انداز کی روشنی میں فی لوازمات کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا ہے۔ لیکن انھوں نے اس سلسلے میں خالص عقلی مباحث پر غیر معمولی حد تک بڑھتے ہوئے اصرار کو ایک خطرناک درمیان بھی ٹھہرایا ہے۔ اس ضمن میں توازن اور احوال ایک بنیادی قدر کی حیثیت حاصل ہے۔

بے شک ترقی پسند خداؤں نے متعدد منتخب انسانوں اور انسان نگاروں پر تنقیدی مطالعے مرتب کیے ہیں لیکن ان میں سے بیشتر مضامین فرضی اہمیت کے ہیں جسکی مل تنقید کے خانے میں رکھنے کی گنجائش نکالی جاسکتی ہے، لیکن انسان نگاری کے فن مسائل پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی جاسکتی ہے۔ آخر حسین رائے پوری، احتشام حسین، آل احمد سرمد، ہد فیروز متا د حسین، ڈاکٹر محمد من، ڈاکٹر امدادی، جی حسین، بکر رئیس، مقرر صدی اور ڈاکٹر محمد علی صدیقی وغیرہم کے مضامین جن میں مختلف انسان نگاروں کی تخلیقات کے جائزے پیش کیے گئے ہیں، وہ اصل اسی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں بیشتر کمرل حاصر اور عقلی مباحث پر تنکنا دل کی نہیں گئی ہے اور کہیں ذکر بھی کیا ہے تو بہت سرسری۔ یہی وجہ ہے کہ انسان نگاری ترقی پسند نقادین کوئی خاص دہ لایانہ کرنا مانا کرنے سے قاصر رہے ہیں اور خاص طور پر میں دیکھ صدی کے نصف آخر میں امداد انسانے میں جو ان بحث اور مشورے تجربے کیے گئے ہیں ان کے تجربے یا دورے فتح سے غیر ضروری افراطی برتنے کا شکار ہوئے ہیں۔

میں دیکھ صدی کے نصف آخر میں پرو فیروز وقار عظیم کا نام آیا ہے جنھوں نے اہمیت اظہار تنقید انسانے پر توجہ دی۔ انھوں نے امداد میں ناول نگاری اور انسانے پر علاحدہ علاحدہ اظہار خیال کیا اور دونوں اصناف میں غلط بحث سے مبرا کر چکا ہے۔ وقار عظیم نے تنقید انسانے پر متحد کتابیں لکھی ہیں یعنی ”ماستان سے انسانے تک“۔ ”فن انسان نگاری“، ”نیا انسانے“، ”ہمارے انسانے“ وغیرہ۔ ان میں فن انسان نگاری کے عقلی مباحث پر بھی تنکنا کی گئی ہے اور حاصر انسان نگاروں کی تخلیقات کے تنقیدی و تجرباتی جائزے بھی شامل ہیں۔ وقار عظیم انسانے ناول ڈراما، ماستان، کہانی سب میں بعض مشترک حاصر کو کار فرما دیکھتے ہیں۔ چنانچہ ان کے نزدیک امداد میں انسان نگاری کے مباحثات لامحالہ امداد کی نثری روایت ہی سے معطل ہوں گے۔ منور کی انسان نگاری کا جائزہ لیجے ہوئے لکھتے ہیں:

افسانہ، ناول، ڈراما، داستان، کہانی۔ ان سب میں بعض عناصر مشترک ہیں، کوئی نہ کوئی واقعہ، اس قصے سے تعلق رکھنے والے کردار، واقعے کی ابتدا اور اس کے خاتمے تک مختلف عناصر، صنف کا ایک مخصوص انداز فکر، یہ سب کچھ اسی کہانی میں ہوتا ہے جو چوپال میں بیٹھنے والے بڑی سادگی سے ایک دوسرے کو سناتے ہیں، لیکن مشترک عناصر سے قطع نظر ان مختلف اصناف میں سے ہر ایک کی امتیازی خصوصیت بھی ہوتی ہے جو اسے دوسری صنف سے ممتاز کرتی ہے۔ افسانے میں موضوع کی اکائی ایک امتیازی اور انفرادی خصوصیت ہے۔ اس میں واضح طور پر کسی ایک چیز کی ترجمانی اور مصوری ہوتی ہے۔ ایک کردار، ایک واقعہ، ایک ذاتی کیفیت، ایک جذبہ، ایک مقصد، مختصر یہ کہ جو کچھ بھی ہو ایک ہو۔

دقار عظیم افسانے کی کامیابی میں اس کی ابتدا اور اختتام میں محرومت کاری کو بھی اہمیت دیتے ہیں، انھوں نے منٹو کو اس کے افسانے ”خوشیا“ کے اختتامی کلمات پر خصوصی مادی ہے۔ ”منٹو اپنے افسانوں کا اختتام اس انداز سے کرتا ہے جو پڑھنے والے میں فکری و جذباتی ارتعاش پیدا کر دیتا ہے جس سے افسانے کا تاثر کہیں زیادہ گہرا اور دیر پا ہو جاتا ہے۔“ اسی طرح افسانے میں ابتدائی قہروں کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ”افسانے کی تمہید افسانوی فن کی بڑی اہم، بڑی دشوار گزار اور افسانہ نگار کے نقطہ نظر سے بڑے کام کی منزل ہے۔“ چنانچہ ان کے نزدیک اس سلسلے میں بھی منٹو نے تمہید کو پڑھنے والے کے لیے دل نشین بنانے کے علاوہ اسے فنی مقاصد کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔

دقار عظیم نے فنی افسانہ نگاری کی اساس، وحدت خیال، وحدت عمل، وحدت تاثر پر استوار کی ہے۔ دقار عظیم کی پیش کردہ وحدتیں مغربی تنقید کے قائم کردہ اصولوں کا عکس ہیں کہ وہاں بھی مرکزی خیال کے ارتکاز، کسی ایک جذبے یا سریز آف ایجیویشن کے درمیان ارتباط اور کرداروں کے باہمی تفاعل کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔

چنانچہ بریڈر مٹھوز (Brander Mathwes) کے الفاظ میں

Often it may be noted, by the way, the short story fulfils the three false unities of French classic drama: it shows one action in one place, on one day. A short story deals with a single emotion or series of emotions called forth by a single situation.

ممتاز شیریں افسانے کی تنقید میں نہایت اہم نام ہے جنہوں نے "تھنک ٹینک کا تنوع" اور "مفری افسانے کا اثر اور افسانے پر" جیسے معرکۃ الآراء مضامین لکھے ہیں، جن میں پہلی مرتبہ افسانے کی قارئین اور تخلیق کے فن کی کئی تصریحات کے ساتھ زیر بحث آئے ہیں۔ اگرچہ ان مضامین میں ممتاز شیریں افسانوں اور افسانہ نگاروں کے باب میں پہلی تنقید کے تجزیاتی طریق کار پر عمل پیرا ہوئی ہیں اور افسانے میں تھنک ٹینک اور اسلوب کے جوہر گیر تجربات ہوئے ہیں، لیکن یہ تجزیاتی نگاہ ذوالی ہے اور ان میں موجود امتیازی خوبیوں کو نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ ان مضامین کے مطالعے سے افسانہ نگاروں نے میں موصوفی اور اسلوبیاتی شعور کی ہم گیریت کا احساس ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں تھنک ٹینک کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

تھنک ٹینک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور جذبہ سے ایک خاصہ صنف، فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے منظم کرتا ہے۔ افسانے کی قلمبر میں جس طریقے سے مواد ڈھلا جاتا ہے وہی تھنک ٹینک ہے۔ میں ایک عام ہی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کروں گی، مثلاً ایک برتن ڈھانے کے لیے سب سے پہلے سٹی کی ضرورت ہے۔ اسے خام مواد کچھ لیجیے، پھر اس میں رنگ ڈالیا جائے گا، یہ اسلوب ہے۔ پھر کمالی گرہنی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھا توڑنا، مردہ ۲۰۲۰، بانا، کھینچنا ہے کسی حصے کو گول، کسی کو پتہ کور، کبھی سے لپا، کبھی سے گرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالا چلا جاتا ہے۔ تھنک ٹینک کے لیے یہ ایک مولیٰ مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے جذبہ کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ اللہ۔ طبع اور افسانے میں فرق یہ ہے کہ طبع مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف کمالات دیتی ہیں۔

ممتاز شیریں تھنک ٹینک کو بنیاد، منظر کشی، کردار نگاری اور واقعاتی تسلسل پڑھنے کا احوال قرار دیتی ہیں اور کہتی ہیں کہ دراصل یہ افسانے کا موضوع اور مواد ہی ہے جو کہ ایک مخصوص تھنک ٹینک کی تشکیل کرتا ہے۔ اس مضمون میں آگے چل کر لکھا ہے: "تھنک ٹینک مراد موضوع کا نظام ہے، مواد تھنک کے بنائی نہیں۔" ایک ہی تھنک دو مختلف موضوعات کے اظہار میں ایک جیسے تاثرات پیدا نہیں کر سکتی اور نہ کھل ممد خیال بغیر مناسب تھنک کا سپاہی کی حیثیت فراہم کرتا ہے، بلکہ موضوع اور اسلوب کے متوازن احوال ہی سے ایک ممد فن پارہ جو رہتا ہے۔ ممتاز شیریں افسانے کے ابتدائی اور اختتامی کلمات کو بھی اہمیت دیتی ہیں اور کلام صنفی کو بھی ایک موثر بیانہ کی شکل

کے لیے ضروری خیال کرتی ہیں۔ قدیم داستانوں، کہانیوں اور دیو مالائی قصہ کہانیوں سے تاثر کشید کرنے کو بھی وہ فن کاری کے ذیل میں سمجھتی ہیں۔ افسانے میں بیانیے کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں، بیانیے (narration) کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیے کو جہول مسکری "کہانی" بھی کہہ سکتے ہیں۔ descriptive، تصویر کشی یا منظر نگاری بیان ہے، descriptive افسانوں میں کہانی نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا "بنجاب کا اہیلا"، یا انک کا "کانٹرا کا تلی"۔ "اسی طرح" مانو لاگ کی تکنیک پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتی ہیں، ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہتا جانے والی باتیں تفصیل سے سنا ہے۔ اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ "مانو لاگ" بن جاتا ہے، لکھی جائیں تو "خط"۔ مزید لکھتی ہیں، بعض تصویریں افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے، داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا "مگر جن کی ایک شام"، یا اختر اویسی کا "کافرستان کی شہزادی"۔ کبھی سارے افسانہ میں تصویر نہیں ہوتی بلکہ صرف السالوی واقعات کے لیے اسے باندھا جاتا ہے۔ ایک نعتیہ نگار کی جاتی ہے۔

غرض ممتاز شیریں کے مذکورہ بالا مضامین میں افسانے کے تکنیکی عناصر تو زیر بحث آئے ہیں لیکن زیادہ تر محکمہ مکمل فن پاروں کے حوالے سے ہوئی ہے کہ کہاں کہاں فن کار موضوع اور تکنیک میں توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوا ہے اور کن کن مقامات پر اس نے غور کر رکھا ہے۔ بین السطور افسانہ نگاری کے مہادیات کی بھی نشان دہی ہوتی ہے لیکن افسانہ نگاری کے فن سے متعلق تکنیکی مباحث پر جن کو سائنسیاتی تنقید افسانے کی شعریات کا عنوان دینے پر مصر ہے، براہ راست اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے۔ ہمارے خیال میں ممتاز شیریں نے افسانے کے تکنیکی عناصر کی واضح نشان دہی کر دی ہے، یعنی افسانے میں پلاٹ، کردار نگاری، منظر کشی، بیانیے کا اظہار اور وقت و ماحول کی وابستگی (relevance) وغیرہ کی مائیت کیا ہے اور وہ کس طرح افسانے کی ہنت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور افسانہ نگاران مقامات سے کیوں کر نبرد آزما ہوتا ہے اور کہاں کہاں تسال اور بے احتیاطی کے غچے میں ایک اچھا خاصا افسانہ مقام اعتبار سے فچہ کر جاتا ہے۔ ظاہر ہے وہ ان عناصر کو چینی سے پکڑ کر نہیں دکھاتی ہیں بلکہ افسانے کی تشکیل میں ان کی موجودگی یا عدم موجودگی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ ممتاز شیریں کے مذکورہ بالا مضامین اور ان کی دواہم تحریریں جو انھوں نے سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور قمر العین حیدر کے افسانوں پر لکھی ہیں، اردو افسانہ نگاری کے تنقیدی ادب کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ان مضامین میں وہ نہ تو اس موضوعیت اور سرسری پن کا شکار ہیں اور نہ ان کے ہاں محض بے بنیاد ادعائیت کا اظہار ہے جس سے اردو تنقید بالعموم لدا چار رہی ہے۔ وہ جرات بھی کتنی ہیں اس کی مثالیں گلشنی ادب سے لے کر پیش کر دیتی ہیں۔ کم از کم ممتاز شیریں کے تنقیدی مضامین سے اردو افسانے کی شعریات کے چند بنیادی اصول بآسانی مرتب کیے جاسکتے ہیں، مثلاً ان کے یہ فقرے ملاحظہ فرمائیے: "جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے کن دامن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے اعداد کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں۔ اگرچہ یوں کہتی ہیں، کہانی کے

لیے ایک اثر چاہے جو گھنے دھندلے سے محسوس کرے اور اس پر گھسنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ اس کے بعد نہایت سوچ کر اور محنت سے اسلوب شائستگی کے اسٹائیٹ کے لیے اسٹائیٹ کی تعمیر میں محنت ایک یا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوب صورت جزو اسی وقت تیار ہوگا جب مواد اچھا ہو اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو لیکن کارکن سب کو اچھی طرح کوہمے کرے یہ ہم آہنگ ہو جائے اور اسے منافی اور چابک دستی سے ڈھال کر خوب صورت شکل دے کر مواد اور بحث میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم چاہ کر یہ نہ کہیں کہ اس اسٹائیٹ کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہ اسٹائیٹ ہے۔“

لہذا اسٹائیٹ کے سر اور سوز کو جس اسٹائیٹ قاری نے جس گہرائی میں چاکر کر لکھا ہے اور اس پر ری بحث کو جس تکنیکی اعزاز میں پھیلا ہے اسے کچھ اسٹائیٹ میں ان کی کا اختتام کیا جائے گا۔ انھوں نے بلاشبہ اسٹائیٹ کے بنیادی عناصر مثلاً طاق، قصیم، طانیہ، واقعہ، کردار، اسلوب، لطیفہ بندی (rhetorics) اور اسٹائیٹ میں رادی کے غلط پر تفصیلی تکنیکی ہے اور ان عناصر سے غلط زبانی موضوعات کو بھی زیر بحث لائے ہیں اور ان سب مباحث کو اسٹائیٹ کے تجزیاتی مطالعے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی کتاب ”اسٹائیٹ کی حیثیت میں“ مئی ۱۹۸۲ء میں شائع ہوئی تھی، جس کا پاکستانی ایڈیشن بعض تراجم داخانے کے ساتھ ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا ہے۔ اس کتاب کے بعض مسودات سے اسٹائیٹ میں رد عمل بھی بہت شدت کے ساتھ سامنے آیا ہے لیکن فی الوقت ہم اسٹائیٹ باتوں اور نظریاتی تفصیلات کو نظر انداز کر کے ان بہت قصودات سے معاملہ دیکھتے ہیں جو جس اسٹائیٹ قاری کے خیالات کو دیکھنے میں مساوت کرتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جس اسٹائیٹ قاری اس کتاب کے مطالعہ سے دوسرے مضامین میں بھی نہ صرف کشن کی طبیعت کی اہمیت بنیادی نوعیت کے سوال اٹھاتے ہیں بلکہ اس طریقے سے اسلوب کا انداز اور ہندی کی قدیم طانیہ روایت کے پس منظر میں بھی جائزہ لیتے ہیں اور جدید اسٹائیٹ میں قدیم داستان اور کھانوں کی طانیہ روایت کو سراہت کرتے دیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ تیسری دنیا کے اسٹائیٹ میں حقیقت نگاری کے رجحانات کا جاری ہونا ان کے ہاں بکھڑا ہوا ہے۔ خاطر یہیں کہ کشن کی ایک مونی کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کشن دغیر ہے جس میں (۱) زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو۔ (۲) جس کے ذریعے کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد کیا جاتا ہو۔ (۳) جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رد کر معاملہ کر سکیں۔ کشن کی یہ تعریف اپنی سادگی کی بنا پر شاید ہم معلوم ہو لیکن اگر واقعتی پس منظر کو سامنے رکھا جائے تو کشن کی طبیعت کا ایک یہ عنصر اور اجزا آتا ہے، مثلاً وہ آسانی کے لیے اسٹائیٹ کو کشن کے معنی میں دیکھتے ہیں کیوں کہ اول اور اسٹائیٹ غلطی اور اظہار کی اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر کشن کی تعریف اور رد ہندی ہو جائے تو اس کا اطلاق کم و بیش اول اور اسٹائیٹ دونوں پر ممکن ہے۔ کشن زبانی روایت سے الگ تحریر ہوتی ہے جس کا تعلق زبانی بیان یعنی حکایت کوئی، قصہ کوئی اور داستان سرائی سے ہے۔ حالانکہ ان میں بھی بعض تکنیکی عناصر مشترک پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ ہندی داستانیں ہوں کہ جن میں کسی خاص ہیرو کے کردار کو غیر معمولی واقعات کے ذریعے اظہار کیا جاتا ہے اور غیر معمولی واقعات کا تذکرہ کیا جاتا ہے اور کہچوں کی fairy tales اور لطیفہ مثیلات (allegory) کا بیان ہو۔ یہ سب اصناف چند عناصر

مشترک رکھتی ہیں لیکن جب گفت کے دائرے میں آ جاتی ہیں تو زبانی روایت کے دائرے سے نکل کر گوشے کے دوسرے میں شمار ہوتی ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کی خواہش تو یہی ظاہر ہوتی ہے کہ وہ اردو افسانے کی بنیاد داستانوں کی روایت پر استوار دیکھنا چاہتے ہیں یعنی وہ انسانوں میں بھی واقعات کی ہیئت دیکھنا چاہتے ہیں اور ان کا زائل کر دیا سازئی، پلاٹ کی مطہریت، مرکزی خیال وغیرہ کو افسانے میں ہکا بکا کی صورت جانتے ہیں لیکن اس کو کیا سمجھے کہ انسانہ شروع ہی سے ان کی مرضی کے برخلاف مختلف سمت چل پڑا تھا۔ لیکن ان تحفظات کے باوجود شمس الرحمن فاروقی ہی ہیں جنہوں نے افسانے کے بنیادی عناصر مثلاً مرکزی فکر، نگاہ، بیانیے کی تشکیل، پلاٹ کی ساخت، پلاٹ کی قسمیں، قسم اور پلاٹ کے مابین تعامل کی کار فرمائی، کرداروں کی تعمیر، کرداروں کے مابین کش مکش، تضادات اور گفت و ریت، معروضی حقائق اور انسانی جذبات و احساسات کی آمیزش، منظر نگاری، جزئیات نگاری، واقعیت نگاری، انسانیت، تجسس وغیرہ جیسے موضوعات پر نہایت وضاحت و صراحت سے گفتگو کی ہے۔

افسانے اور حقیقی نگاری کے درمیان موجود ہار یک۔ سے خط امتیاز کی نشان دہی کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں دکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے parable کہلاتے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو مابہت یاد کرتا ہو، حقیقی یعنی allegory کہلاتے گی۔ اگر کوئی حقیقی ایسی لکھی جائے جس کے ذریعے کوئی بات پردے میں دکھ کر بیان کرنا ہو تو اسے گوشے کے دوسرے میں لایا جاسکتا ہے یعنی parable اور allegory دونوں گوشے کے دائرہ کار میں آنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے جدید افسانے کے معنی، ہمتی اور اسٹرکچرل مسائل کو جس ہار یک بنی سے دیکھا ہے اور افسانے کے مختلف عناصر ترکیبی کی بابت جس سطح پر غور و فکر کی روش اپنائی ہے وہ بھلا افسانہ میں ان ہی کا تھما ہے۔ ہر چند شمس الرحمن فاروقی کے خیالات و نظریات سے دست بردار ہونے پر اختلاف کا اظہار بھی ہوتا رہا ہے اور ان کے بعض تصورات کو قبولیت نصیب نہیں ہو سکی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ شمس الرحمن فاروقی نے اردو افسانے کی مابہت اور اس سے متعلق معاملات کے بارے میں پیچیدہ فکری مباحث اٹھائے ہوئے نکات بھلا افسانہ کے خیمہ پانی میں غیر معمولی تحریر پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کی مذکورہ بالا کتاب اور متعدد دوسرے مضامین اور تحریروں سے اردو افسانے کی شعریات و مباحث کرنے میں کچھ نہ کچھ رہنمائی ضرور حاصل کی جاسکتی ہے۔ ان میں سے بیشتر خیالات ایسے بھی ہیں جن پر دوسرے مفکرین کے ہاں بھی جڑی باکلی اتفاق دکھائی دیتا ہے۔

۱۔ بیانیے کی بابت اظہار خیال کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں: "افسانہ چاہے واقعے کا اظہار کرے یا کرداروں کا یا دونوں کا یا چاہے کسی سماجی حقیقت کو بیان کرے یا انسانی نکات کی گہرائیوں کو کرے۔ وہ بیان یعنی narration کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ بیانیے اس کے لیے اچھے پاؤں کا کام کرتا ہے۔ بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی گاڑی سے دکھائی دیتے ہیں۔"



۲۔ جاپیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ جاپیہ دراصل انسانے (fiction) کا درمیان نام ہے لیکن یہ بات درست نہیں، جاپیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان کیے جائیں۔ اب میں یہاں واقعہ (event) کی تعریف اور اس پر بحث کا آغاز نہیں کرتا چاہتا۔ ہالینڈ کی ایک جدید خاتون ناولسٹک ہال (Meika Bal) نے اپنی کتاب "Narratology" میں اس پر عمدہ بحث کی ہے، فی الحال اتنا ہی کافی ہے کہ وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی حال کا ذکر ہو اسے event یعنی واقعہ کہا جائے گا۔

۳۔ جب بیان کشش وقت کے چوکھٹے میں رکھ کر پیش کرتا ہے تو حالہ اس میں یہ صلاحیت ہوگی (یا پیدا ہو جائے گی) کہ مختلف زمانوں میں واقع ہونے والے واقعات کے درمیان ربط و ریاست کرے اور جب ربط و ریاست کرنے کی ہم ہوگی تو کہار نگاری اور واقعات کی ترتیب کے نئے امکانات سامنے آئیں گے اور نئے امکانات کا روشن پہلو یہ ہے کہ ان میں انسانی نفسیات، حجاج نقد پر اور کسی بھی کہار کے وقتی کوائف نہایت نزاکت اور گہرائی کے ساتھ بیان ہو سکیں گے۔ یہ وہ صنف ہے کہ شاعری اس سے یکسر محروم ہے۔

۴۔ فریڈرک جیمسن (Frederic Jameson) جاپیہ کو ہمارے تجربے کی حقیقت کا Contentless form (خالی از بھج) قرار دیتا ہے۔ جیمسن کا خیال ہے کہ جاپیہ کھل اس وجہ سے کہ وہ جاپیہ سے تعبیر (Interpretation) کا تقاضا کرتا ہے اور اس طرح ہمیں اس بات کا احساس دلانا ہے کہ ظاہری سچی اور سچ کے نیچے پوشیدہ موضوع کی دو انگ حقیقتیں ہیں۔ جیمسن اپنے ان خیالات کو مارکسی تصور تاریخی ادب کی پشت پناہی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ (لیکن کیا اس سے انسانے میں تاریخی کا عنصر بھی نہیں ابھرتا؟)

۵۔ بعض دوسرے فلسفاتی مفکر مثلاً ڈاں فرانسوا لوبار (Jean Francois Lotard) ان تمام فلسفوں کو جن میں پوری انسانی صورت حال بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے (مثلاً فلاطونیت، لوقلاطونیت، ماورائیت، تاریخ، مارکسزم وغیرہ) ان کو دو جاپیہ اعظم (Grand Narrative) کا نام دیتے ہیں کیوں کہ جاپیہ کسی (خاص) انسانی صورت حال کو طاقی طور پر بیان کرتا ہے اور جاپیہ اعظم وہ ہے جو تمام انسانی صورت حال کو بیان کرتا ہے۔ جاپیہ کی بات یہ ہے کہ آج بہت سے لوگوں کا خیال یہ ہے کہ جاپیہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے اور تعبیر پیش بھی کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی عہد کا عظیم جاپیہ دراصل اس عہد کے گناہوں اور سوشل ترین فکری، سیاسی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی واقعات اور ان کے تاریخی کردار سے مرعوب ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا بحر صحتی انقلاب اور ساتھی انقلاب کے زیر اثر ساتھی نکتہ نظر کو عظیم جاپیہ کا فی الخیر اور درجہ مصر سمجھا جاتا ہے اور اس دور کے واقعات، حوادث اور احساس وادراک کی تعبیر بھی ان ہی انداز کی روشنی میں کی جاتی ہے؟ چنانچہ اس قرار داد کے مطابق موجودہ دور میں گلوبل ٹریڈن، مائیکرو ٹیکنالوجیز، ورلڈ مارکٹ کا ٹوپیزار اور نیو ورلڈ آرڈر کے تحت پیدا ہونے والے انسانی، تہذیبی، معاشی، سیاسی مسائل اور مباحث جو عہد موجودہ کا عظیم جاپیہ قرار پاتے ہیں کس حد تک ہمارے احساس کو متاثر کرتے ہیں اور کیا ان کے تخلیقی اظہار میں اس عظیم جاپیہ کا پرتو بھی آتا ہے؟ یہ سوالات ہیں جن سے مباحثات، تفکرات اور عدم تفکرات کی جدید ترین تصدیق کے دکھائی

العلوم پہلوئی کرتے نظر آتے ہیں۔

۶۔ روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے، کردار نگاری نہیں۔ کردار اور واقعہ کے آپس میں عمل اور کردار نگاری کے ذریعے واقعات کے آنے جانے جو ذاتی بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت ہو۔ انسانے کو مہر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایسی بیانات (rhetoric) استعمال کی جاتے جو بہت رنگین اور متنازعہ واقعے سے بھرپور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں کا ایک مطالعہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ ”شوٹ“ اور ”کلاک“ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت) پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

۷۔ بیانیہ نگار میں راوی کے مختلف تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ راوی اور خود انسان نگار کے درمیان کیا فرق ہوا کرتا ہے اور مختلف صورتوں میں راوی کا کردار کس کس طرح عمل میں آتا ہے۔ حاضر راوی اور غائب راوی والے انسانے کے مسائل پر بھی سیر حاصل محنگوی مگی ہے اور انسانے میں راوی اور خود انسان نگار کے درمیان خط امتیاز کھینچا گیا اور ان مقامات کی نشاندہی مگی کی مگی ہے جن سے متاثر ہوتے کی وجہ سے انسانے کے تاثر میں کمی واقع ہو سکتی ہے۔

۸۔ شخص الرحمن قاروقی کے مطابق بیانیہ میں صرف راوی کا point of view ہو مگی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو، واقعیت کی بھرمار ہمارے انسان نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی سفر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے یا کسی کردار کے تاثرات بیان کرنے لگتے ہیں جس سے انسانے کی rhetoric کم زور پڑ جاتی ہے۔

۹۔ انسان نگار کا کام حقیقت کا انکشاف پیدا کرنا ہے۔ قاروقی صاحب سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا انسانہ وجودی (Ontological) شے ہے یا مطربیائی یعنی Epistemological شے ہے؟ اگر وہ وجودی ہے تو اسے واقعیت سے زیادہ حقیقت کی ضرورت ہے اور اگر وہ مطربیائی ہے تو اسے حقیقت سے زیادہ واقعیت کی ضرورت ہے۔ واقعیت اور حقیقت ہم معنی نہیں ہیں، چناں چہ انسانے میں واقعیت کا انکشاف انسانہ لویت کی صورت میں ہوتا ہے۔ انسانہ لویت کے بغیر بے عمل رہ جائے گا۔

۱۰۔ شخص الرحمن قاروقی نے انسانے میں کردار نگاری کے باب میں مگی بہت باریک مگر عمل اہمیت کے سوال اٹھائے ہیں، جیسے وہ سوال کرتے ہیں کہ کیا ایک فن کا راجہ اپنے کرداروں کو کھینچ مگی کی طرح نچانے اور manipulate کرنے پر قادر ہوتا ہے؟ کیا کرداروں کا وجود انسانہ نگار کی مرضی سے آزار ہوتا ہے؟ کیا واقعات کرداروں پر اثر انداز ہوتے ہیں یا کردار واقعات پر اپنے اثرات مرتب کرتے ہیں؟ یادوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو ان کے باہم اثر انداز ہونے کا تناسب کیا ہوتا ہے؟

۱۱۔ واقعات کی ترتیب میں قیمری ربط کا ہونا قصے اور انسانے کی فطری پہچان ہے۔ ہر واقعہ کہانی میں اہمیت نہیں رکھتا اور بعض واقعات صرف اطلاعی لویت کے ہوتے ہیں۔ چناں چہ واقعات میں ترتیب دراصل مرکزی واقعے سے تعلق کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔ طبع و مطرب کی وجہ سے نہیں۔ یعنی اگر کوئی اطلاع یا واقعہ

طرح و مطلق کے دائرے سے باہر مرکزی مرکزی واقعے سے نسبت رکھتا ہے تو وہ افسانے کی تعمیر میں اپنا کردار ادا کر رہا ہوتا ہے۔

۱۲۔ افسانے میں پلاٹ نہایت ضروری عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ قصہ گوئی کے باب میں مارسلو سے لے کر جدید نظریہ سازوں تک نے فکشن میں پلاٹ کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ پلاٹ واقعات کی ایسی ترتیب سے وجود پاتا ہے جن میں آغاز، وسط، انجام کار شدہ ہواور ان کے باہمی ربط میں طبع و مطلق کی ہم درخشی بھی موجود ہے۔

۱۳۔ افسانے میں بدیہات کا ساتھ بھی بہت اہم اور دل چسپ ہے۔ بدیہات سے مراد وہ طرحے ہیں جن کے ذریعے افسانہ نگار کہانی میں واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طرحے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنے ہوتے ہیں۔ چاہے وہ واقعیت نگار ہو یا فکشنل یا طبعی افسانہ نگار بدیہات سے گریز کی کوئی صورت نہیں ہوتی۔ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے بعد افسانے کی تیسری بدیہات ہی کے ذریعے وجود پاتی ہے، لہذا بدیہات کے اظہار میں افسانہ نگار کو سب سے زیادہ محتاط رہنا پڑتا ہے۔ افسانہ نگار کی سب سے اہم ذمہ داری یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسی فنکاری کرے جس کے قاری میں ایک نوع کا یقین اور اعتماد پیدا کر سکے کہ وہ جو کچھ پڑھ رہا ہے وہ کہانی کے فطری عنصر کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ کام دو اہل طریقوں سے سرانجام دیتا ہے۔ کہیں جزئیات نگاری کے ذریعے اور کہیں اشاروں اور کتابوں کے توسط سے۔ بدیہات نگاری کو اردو واقعہ بین نے مختلف اصطلاحات سے آجا کر کیا ہے، انہیں فنکاری، منظر نگاری اور بیانیہ سازی کو بھی اس کے متبادل کے طور پر استعمال کیا ہے۔ خود اس کو کسی نام سے پکارنا جائے۔ اس میں افسانہ نگار کی فنی شخصیت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

فرض افسانے کی شہریت کے اہت محسوس الرحمن کی ذکر و لا کتاب (افسانے کی حمایت میں) بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور ہم نے کوشش کی ہے کہ ان کے خیالات کو کم و بیش ان ہی کے الفاظ میں پیش کر سکیں۔ اسی طرح محسوس الرحمن فاروقی کی دوسری گزیروں سے بھی کئی نکات ایک جاکے جاسکتے ہیں جن سے اردو میں افسانے کی شہریت کے نام نہاد ترتیب دیے جاسکیں لیکن دوسری طرف حتم غریبی یہ ہے کہ اس کتاب میں انہوں نے "افسانے کی حمایت میں" کے عنوان سے تین سلسلہ دار ایسے مضامین شامل کیے ہیں جو جدید افسانے کے بارے میں بعض فنی تضادات کے حامل ہیں۔ اس سلسلے کا پہلا مضمون منظر نگاری پر مبنی ہے۔ اس مضمون کی غلط لائن (Punch line) یہی ہے کہ "اصل الاصول تو یہ ہے کہ غائص لائن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور بار کئی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں ہاں کی ہے۔" "بایہ کہ" یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فرد کی متصف ادب رہا ہے اور ادب کے نامان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی ہے جہاں چڑے بیٹے کے مقابلے میں ہوشیار ہو سکتا ہے لیکن اسے بڑے بیٹے کے برابر وقعت بھی حاصل نہیں ہوتی۔ "افسانہ نام کے چھ کٹے میں قید ہے اس سے نکل نہیں سکتا۔" افسانے کی چھوٹی بچی ہے کہ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ سبے تجربات ہو سکیں

”فرض پر مضمون اسی قسم کے ایک طرف اعلانات سے پر ہے، اس کے علاوہ کہیں حسبِ توقع ترقی پسندوں کو لگانا اور کہیں ہم صریح تنقید کو پہنکارا گیا ہے جو بہ قول شمس الرحمن فاروقی افسانے کے مستقبل کے بارے میں سلی جوش و خروش کا شکار ہے۔

”افسانے کی حمایت میں“ کے سلسلے کا دوسرا مضمون مکالمے کی صورت ہے جو فرضی افسانہ نگاروں ”فرضی فاؤ“ کے درمیان جاری ہے۔ گویا سوال و جواب دونوں ہی شمس الرحمن فاروقی کی اذکارتِ فکری کا نتیجہ ہیں۔ یہاں بھی ویسے ہی ادعا سمیت آمیز اعلانات صادر کیے گئے ہیں جیسے اول الذکر مضمون میں کیے گئے تھے، مثلاً ”پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف امتیاز کی اضافی اہمیتوں کا اعجاز دکھاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور ملی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔“ ”پر دست اور کامیاب اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔“ ”افسانہ کچھ نہیں ہے، مزید سے زیادہ نظم کی نثری نقل ہے۔“ ”افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے درجے کا نہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا نظام ہے۔“

اس سلسلے کا تیسرا مضمون ”فائدہ فیرا“ ”فائدہ فیرا“ ایک بے نام مضمون، اور افسانہ نگار کے مابین منگھوکی صورت میں تحریر ہوا ہے اور ان تمام کرداروں کے مابین انصاف کو شمس الرحمن فاروقی نے اپنی زبانِ عطا کی ہے۔ اس مضمون میں بھی مناظرے اور عبادے کی فضا قائم ہے اور لہذا افسانہ نگاری کی بابت کسی ایسی خاص بات کا اظہار نہیں ملتا جو ان کے اول الذکر دونوں مضامین میں بیان نہ کی گئی ہو۔ یہ افسانہ نگاروں کی بعض کوتاہیوں اور تن آسانوں کی نشان دہی ضرور کی گئی ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: ”نئے افسانہ نگار کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہے، وہی کسی نئی علامتیں جن کا مضمون خود انہیں بھی لکھیک سے معلوم نہیں، وہی پر کثافت انداز بیان، وہی زندگی سے بیزاری۔“ وغیرہ۔“ علامتوں کو جبراً یا فیشن کے طعنے پر اختیار کیا گیا ہے ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت سلی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔“ ”میں افسانہ نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کل کی فکر کرے، آج کی ماتم داری چھوڑ دے۔“ ”افسانے میں کہانی پن کا عنصر اس بات پر منحصر ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے۔ تجربہ میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے آج کے افسانہ نگاروں کے افسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے Pretentious ہوتے ہیں۔“

مندرجہ بالا خیالات نے ایک ایسی فضا پیدا کی ہے جس میں شمس الرحمن فاروقی کو جدید افسانے کے ”خالقین“ بلکہ ”مضمون“ میں شمار کیا جانے لگا ہے اور بعض معاصرین نے ان خیالات کی اپنے لیے مضمون تنقید و تنقید بھی کی ہے اور حتی المقدور جواب بھی دیے ہیں۔ وارثِ طوی نے تو شمس الرحمن فاروقی کے مذکورہ بالا مضامین کے جواب میں ایک پوری کتاب ”پہ عنوان“ ”گفتن کی تنقید کا ایہ“ لکھ ڈالی ہے جس میں افسانے کے باب میں فاروقی صاحب کے افحاشے ہوئے نکات کا اسی مناظرانہ انداز میں جواب دیا گیا ہے جو اصل مضامین میں موجود ہیں۔ اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ نگاری کی بابت فاروقی صاحب کے ان اہم اور پیچیدہ خیالات پر جن کا تذکرہ پیش ازیں طور میں کیا گیا ہے، خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ حالانکہ تھوڑے افسانہ میں بعض تفصیلات کے باوجود شمس الرحمن فاروقی کے پیش کردہ مباحث کی اہمیت سے مراد وہ کہنا غلط ہوگا۔ اس ضمن میں کچھ لوگوں کا خیال

ہے کہ ذکر و دعا میں مضامین تک جہک تھیں پختیس برس پہلے لکھے گئے تھے۔ لیکن اب ایک مدت گزرنے کے بعد  
 دنیا باموتی صاحب کو بھی اپنے فرسودہات پر زیادہ اصرار نہیں رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ انسانہ نگاری جیسی "حیرت"  
 منف میں مابعدہ خود بھی اور تخلیق دینے لگے ہیں۔ اور خوب دینے لگے ہیں۔

نقد میں جدیدیت کی تحریک کے بنیاد گزاروں اور نظریہ سازوں میں لاکنز کو اپنی چند نارنگ غیر معمولی تفصیل اور اہمیت دیتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف امریکن انقلابات کی نئی تصویر کی تشریح و تعبیر میں مسلسل کاوش کی ہے بلکہ ساقیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں معاصر ادب کے جواہر پاروں کی تفہیم کے طریق کار بھی واضح کیے ہیں۔ چنانچہ فیض کی شاعری اور پریم چند کا چند نغمہ بیدی اور انور سجاد وغیرہ کی انسانی نگاری پر ساقیاتی تنقید کے علاوہ نظر سے تفصیل ملانے کی باتیں کیے ہیں اور اس طرح اردو کی اعلیٰ تنقید کے شعبے کو ایک جدا گانا سلوب نقد و نظر بخشا ہے اور معاصر ادب کے متن کی قرأت کا منفرد سلوب بنا ہے۔

[illegible]

انسان نگاروں کے متحد انسانوں اور انسان نگاروں پر لکھے گئے ملی تنقید کے مطالعے سے ڈاکٹر گوپا چند نارنگ کے بعض تصورات کا اعجاز و ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ وہ لکشن کی شعریات اور تنقید انسان کو بعض ہم حصروں کی طرح غیر مادی اور خالص ٹیکنیکل سرگرمی نہیں سمجھتے۔ اس سلسلے میں وہ کہتے ہیں: "دعوتِ زبانوں کی طغیان ہو رہی ہے شعریات پر اعداد سے بند نہیں ہوتیں، سچے اور پرانے کی آدیں اور پکار سے ان میں خود انضباطی اور ہم آہنگی کا

جدلیاتی عمل برآہ جاری رہتا ہے اور ساتھ بنیادوں پر نئے معیار بننے رہتے ہیں اور ساتھ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔ "آگے چل کر وہ مزید لکھتے ہیں، "نئی تصویر یا پس ساتھیاتی فکر پر مبنی نیا مال جو بھی ہوگا، غیر مقلدانہ اور انحرافی ہوگا دوسرے نجات کوش نظریوں مثلاً مارکسی تنقید اور نسوانی تنقید سے بھی اسے رہا ہوگا اور نئی تاریکی کی بھی اس میں گنجائش ہوگی۔ اس لیے نیا مال خود اپنی نظام سازی کی بھی لپی کرے گا تاکہ فکر دھڑکی مارا مکمل رہے۔"

ڈاکٹر گوپی چند ہارنگ کے اصول نقد ایسی جدلیات پر استوار ہیں کہ ان سے شاید ہی کوئی مدرسہ فکر اختلاف کرتا ہو، لکری رویوں اور طریق ہائے اظہار میں تغیر اور تبدیلی کے تسلسل کو سب ہی مانتے ہیں نیز یہ بھی کہ تخلیقی نظام فکر میں جاری ہونے والی ہر نئی شریعت عہد گزشتہ کی روایت میں سے بھی بہت کچھ پاتی ہے۔

پاکستان میں وزیر آغا نے افسانہ نگاری کے فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے زمانی، مکانی حدود و رابطہ اور اس اثر پذیر یعنی time and space sequence کے نکات کو اجاگر کیا ہے اور واقعہ و کردار کے تقابل و تضاد کی بحث کو آگے بڑھایا ہے۔ انھوں نے جدید افسانے میں "پرچمائیں" کے وجود کی بھی نشان دہی کی ہے جو دراصل حقیقت کی نقل اور التباس حقیقت ہی کی ایک صورت ہے۔ وزیر آغا کے تنقیدی نظام میں فن پارے کی فلسفیانہ تعبیر سے زیادہ ایک ایسی عملی تعبیر پر زور دیا جاتا ہے جس سے متن معنوی سطح پر وسیع البعد ہو جائے لیکن ساتھ ہی فن کار کی تخلیقی سرگرمی کا جواز بھی فراہم کر سکے۔ ان کے ایک مضمون سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے: "کہانی ہمارے حلقہ نہیں ہو جاتی، اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کیونس درکار ہوگا اور یہ کیونس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا، کوئی واقعہ اور صورت، ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس سے کہانی لکھنے والے کو کیونس کے انتخاب پر خاص توجہ کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں پوری زندگی بجائے خود زمین کے کیونس پر ہی اپنے نقش اچا کر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی لکھنے والے کے لیے کچے مواد کا کام دیتی ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری، ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کیونس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طود بکھری ہوئی ہیں کہ نظران کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔"۔ "کہانی کا بنیادی موضوع انسان کے سوا اور کوئی نہیں حتیٰ کہ جب جانور اور پودا اور دریا کہانی کا موضوع بنتا ہے تو انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے۔" کہانی کے کیونس کی حرید و مباحث کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں کہ "کہانی کے کیونس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جاندار اور بے جان اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔" گو وزیر آغا افسانے میں معرفیت کی رو بہ کاری کو نہ صرف جائز بلکہ ضروری سمجھتے ہیں۔

وزیر آغا افسانے میں پرچمائیں (shadow) کے درآنے کے نکتے کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ وہ افسانے میں پرچمائیں کے درآنے کو محض نفسیات کے shadow کے مضمون میں نہیں لیتے ہیں بلکہ اس سے ان کی مراد وہ شخصیت ہے جو فطری ارتقائے تحت ہر بار تقدیم کی ماکہ سے برآمد ہوتی ہے۔ اس پرچمائیں کو دریافت کرنے میں ہر افسانہ نگار جہاں کا نہ طریق کار اختیار کرتا ہے، کچھ لوگ حقیقت نگاری، علامت اور تجربہ کا سہارا لیتے

ہیں اور بعض شعور کی رو کے بہاؤ (stream of consciousness) کا۔ تھوڑا سا ان کے ضمن میں گزرتے دو تین مشوروں کے مصداق پاکستان میں بہت فیر ممتاز حسین، منظور حسین، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر اظہار راضی، احمد بخش، بہار فیروز، محمد علی، ڈاکٹر آغا سلیم قریشی، محمود واجد، احمد جالبی، ڈاکٹر قاضی عابد، علی محمد ملک، عبدالکام اور محمد عید شاہد وغیرہ ہم کو انحصار حاصل رہا ہے کہ ان اصحاب کے تھوڑا سا ان کے کسی نہ کسی احوال میں شہرت سے متاثر ہوا ہے لیکن ان میں سے شاید ہی کسی نے اپنی انسان نگاری کے تکنیکی نکات اور عروضی مسائل پر اس طرح انگ سے بحث قائم کی ہو جسے انسانے کی صعوبات کے ذریعے میں رکھا جائے۔ اسی طرح سرحد کی دوسری جانب رام لعل، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر وہاب اشرفی، ڈاکٹر انقش کریم، بارہمدی، فیصل جعفری، بہمدی جعفر، بلراج کھل، دوپندر، محمود، ڈاکٹر، احمد اختر، جس لائق، قمر احسن وغیرہم نے انسانے کی تنقید پر مسلسل لکھا ہے، لیکن ان میں بھی بعض مشکلات کے سوا شاید ہی کسی نے انسانے کے شرک پر لکھا اور تکنیکی نکات پر بہ طور خاص توجہ دی ہو۔ ان ڈاکٹر و جیٹر پلاٹ، قسیم اور کردار نگاری وغیرہ کی اہم سرسری حوالے آگئے ہوں تو دوسری بات ہے، سوائے وارث طوی کے جنہوں نے اس فن کے مہاویات پر بھی خصوصی توجہ دی ہے اور انہوں نے انسانے میں تکنیکی نکات کی مختلف جہات کو اجاگر بھی کیا ہے۔ ہر چند انہوں نے مضامین میں کم و بیش ان ہی نکات کو اٹھایا ہے جن پر مغرب میں اور خود انہوں نے تنقید میں گفتگو ہوئی رہی ہے، لیکن انہوں نے اتنا ضرور کیا ہے کہ انسانے کی تکنیکی تنقید کو بہت زیادہ جینٹل ہونے سے نہ صرف بچا لیا ہے بلکہ اسے معاشرتی، تہذیبی و انسانی چہرہ بھی دیا ہے۔ چنانچہ مباحثات اور انسانی تخلیقات کے وہ سارے ماحول اور سکورس جو ادب کی ہم رو سے مختلف قیود و نام پر آئی کوئی بدخل کرنے پر تلے ہوئے ہیں، وارث طوی بن کا سامنا کرتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کے علاوہ وارث طوی کا اہم اور قابل قدر کام ان کے دو مضامین ہیں جن میں انہوں نے سعادت حسن منٹو، راہد گھر، بیڈی، پریم چند، کرن چند، حسرت چٹائی، ترقی و الامین حیدر وغیرہ کے فن کو پرکھا ہے اور جن میں انہوں نے انہوں کے ان بڑے پایہ فن کاروں کی تخلیقات کا لہجہ تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ سعادت حسن منٹو اور بیڈی پر لکھی گئی کتاب میں حوالہ جاتی اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کی کتاب ”جدید انسان اور اس کے مسائل“ بھی تھوڑا سا ان کے ذخیرے میں اہم اضافہ ہے کہ اس میں بھی فن انسانے کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے، مثلاً ان کا مضمون ”استعارہ اور خرافہ“ جدید انسانے میں زبان اور استعارے کی جانب سے برتے جانے والے مسائل کی نشان دہی کرتا ہے۔ ان کی طرح انسان نگار اور قاری کے درمیان جو حقیقی مفاہمت کے اسباب کا جائزہ ”انسان اور قاری“ کے عنوان سے لیا ہے۔ حاصل وارث طوی اور وہ تمام اصحاب جن کا ذکر سطور بالا میں کیا گیا ہے، انسانے کو ایک انکائی کی طرح دیکھتے اور سمجھتے ہیں اور قارئین کو مضمون کے تابع سمجھتے ہیں، چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں: ”شاعری کی مانند انسانے کے قارئین مضمون اور مواد کے مطالعے کے لیے تیار ہوتے ہیں، کہانی، پلاٹ، کردار، قہقہ، مکالمات، ماساطیر، مجیک، قسیم، ایچ، استعارہ، مرقع، قصہ گر، مہر نگاری، مقام، ماحول، مضمون، موزونیت، لہجہ، دلچسپی، انسانی ماحول، مہر نگار، خیالیاتی اظہار، طنز، طرائف، Irony، الہی، طریقیہ، نفسیاتی، سماجی، اخلاقی، ادبی، مینشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی ماحول اور نکات ہیں اور قارئین کو سمجھنا ہے کہ وہ انسانے کے جس پہلو کا اور جس پہلو

سے انسان کا مطالعہ کرنا چاہیے، کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا رہائی یا لسانی ماحول کا مطالعہ انسان کے تمام فنی اور معنوی اسرار کو آشکار کر سکتا ہے، درست نہیں۔ عقیدہ انسان میں تشریحی و تعبیریاتی طریق کار کسی بھی فن پارے کے ظاہری اور فنی محاسن اور عیوب کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتا ہے لیکن ایک ہی فن پارے کی ایک سے زیادہ تشریحاتیں اور تعبیریں ممکن ہو سکتی ہیں۔

دارث طریقی، فنی اور ماحولیاتی تنقید کی اقداریت کے بھی منکر نہیں لیکن نہ تو اسے پورے ماحولیاتی نظام کا درجہ دیتے ہیں اور نہ انسان کے اسٹرکچرل عناصر یعنی پلاٹ، قہیم، کردار، بیانیہ، رمز، استعارہ وغیرہ جیسے عناصر کو موضوع اور مواد سے جدا کر کے دیکھتے ہیں۔

کم و بیش یہی صورت حال پاکستان میں ڈاکٹر سلیم اختر کی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے، اس انتخاب کے ساتھ کہ سلیم اختر انسان کے مطالعے میں نفسیاتی حوالہ کو زیادہ زبردست بحث لاتے ہیں، ان کی کتاب "انسان سے علامت تک" میں انہوں نے جن نکات پر بحث کی ہے وہ انسان کے مطالعے کی ایک ہی جہت کھولتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ موضوع اور مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری حرکات کے تابع ہوتا ہے البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا مطالعہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب اور ان کے مسائل یکساں طور سے متاثر ہوتے اور سب ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویہ نظروں وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے۔

سلیم اختر انسان کی تکنیک میں شعور کی رو کے بہاؤ اور ملازم خیال کے تحت لکھی جانے والی کہانیوں کے معنی حراج کی بھی توضیح پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ رقم طراز ہیں کہ "آزاد طراز رو کے مطابق اور شعور کی رو کے تحت لکھے جانے والے انسانے با ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں، بلکہ ابھی مقبول اور ملجے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی ہے۔ ہنرمند پلاٹ کے انسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے انسانوں میں پلاٹ کی کسی دیگر تکنیکی لوازمات سے پرہیز کر دی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا بھی ہے تو متعدد تجربے کی سلسلے خیریت تھا۔" اگر کوئی معنی تجر بہ موضوع کے "دروں" سے نہ اخذ ہو تو سلیم اختر ایسے تجربات کو "ڈولیدگی" پیدا کرنے کا سبب جانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر کسی فن پارے کا ابلاغ قاری تک نہ ہو سکے تو نفسیاتی تجربے بھی بے سود ہوتے ہیں۔

شہزاد منظر نے بھی تجربہ ہی و علامتی انسانوں میں ابلاغ کے مسائل کی نشان دہی کی ہے اور اس بات کا برملا اظہار کیا ہے کہ تجربہ ہی انسانہ معروضی تجربے کی کوکھ سے نہیں پھوٹتا ہے اور نہ اس کے پاؤں زمین میں بچست ہیں۔ اس لیے اس کی کامیابی کے امکانات سچے حدود میں ہیں۔ چنانچہ ہم نے دیکھا کہ تجربہ ہی انسانہ ایک شعلہ مستقبل کی طرح جلد ہی تاریکی میں گم ہو گیا۔ شہزاد منظر نے اپنے بعض مضامین میں انسانے کے اسٹرکچر کی بابت بھی اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہ تمام مضامین نہایت مختصر اور سرسری نوعیت کے ہیں جن میں موضوع متعلقہ کی وضاحت نظر نہیں آتی۔ پاکستان میں شہزاد منظر نے جس لگن، محنت، تہ و تدبیر اور سنجیدگی کے ساتھ عقیدہ انسانہ پر توجہ دی تھی اس کے پیش نظر توقع کی جاتی تھی کہ وہ اس شعبے کو مزید ثروت مند بنائیں گے لیکن حیف، ذمہ کی نے انہیں



اس کی مہارت ہی تھی۔

آخر میں سکندر احمد کے ایک ناز و ترین مضمون "انسان نے کیا قواعد" (مطبوعہ ماہنامہ "شب غزل"، لبر ۱۹۸۸ء، آہد) کا تذکرہ ضروری ہے جس میں صاحب مضمون نے نہایت عرق ریزی سے کام لے کر طبعی کشش اور اردو افسانہ نگاری (کشش) سے متعلق متعدد تصورات اور مباحث کی روشنی میں انسان نگاری کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ مذکورہ مضمون میں بالعموم غرض، ارضی قاروقی کے تصورات کی نہ صرف گنج مائی درج ہے بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ صاحب مضمون نے قاروقی صاحب کے قائم کیے ہوئے بعض مباحث کو زیادہ مہارت اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے (اور غرض ارضی قاروقی اور وارث طوی کے درمیان جاری مناظرے میں بھی حسب ترتیل چلے گئے ہیں) جیسے پلاٹ کی بحث کو سکندر احمد نے خاصی صریح اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس ضمن میں روٹا ہونے والی تبدیلیوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے اور بطور پلاٹ کے افسانوں کا بھی جائزہ لیا ہے۔

سکندر احمد نے افسانے میں جزئیات نگاری، فصاحت، بیانیہ کی اقسام، انسان کی rhetoric اسلوب سے متعلق بعض فی مسائل پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ سکندر احمد کے مذکورہ مضمون کی ایک غریب یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنی قائم کردہ تنقیدات کو افسانوں کی مثالوں سے سمجھایا ہے جس سے بالعموم پتہ چلی کی جاتی ہے۔

غرض سرحد کی دونوں جانب معتد ر اہل قلم اور ناقدین کام کی ایک طویل فہرست ہے جنہوں نے افسانے کی تنقید پر کسی نہ کسی عنوان اور کسی نہ کسی سطح پر خانہ فرسائی کی ہے جن میں سے اکثر غریب تنقید انسان کی گراں قدر میراث کی حیثیت رکھتی ہیں، لیکن اس ذخیرے میں زیادہ تر عملی تنقید کے نمونے شامل ہیں اور اکثر مضامین میں منتخب افسانوں کی تشریح و تعبیر کے طریق کار کو اپنایا گیا ہے۔ باوجود ماضی انسان سے متعلق موضوعاتی عنوانات اور پیلوڈس کا احاطہ کیا گیا ہے اور انسان میں انسانی عناصر، سماجی تصورات، نفسیاتی ساخت، سیاسی محرکات، جمالیاتی لطافت، عصری آگاہی، انسانی مسائل، بلاغت کی مشکلات، نفسیاتی سوچاؤ، انسانی اسرار، تہذیبی صورت گری، تجربہ و عت کی کار فرمائیاں، اسلوب کی ناز و کاراں، تکنیکی تجزیوں اور موضوعات کی ہمہ گیریاں سے متعلق رکھتے ہیں۔ غرض زندگی سے متعلق شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہوگا جس کا اظہار اردو افسانے میں نہ آیا ہو اور جس پر تنقید کھینچنے والوں نے خانہ فرسائی نہ کی ہو۔ چنانچہ آج انسان کی تنقید کچھ ایسی فرومایہ بھی نہیں رہی ہے جیسی کہ نصف صدی قبل رہی تھی۔ تاہم اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ تنقید افسانہ کی اس گرم بازاری کے باوجود انسان نگاری سے وابستہ متعدد مسائل اور مباحث ابھی تازہ و تازہ تعبیر ہیں۔

فنی انسان نگاری کے متعلق لوازمات اور اصول و ضوابط کی بابت حذکرہ بالا ڈسکورس سے یہ بات تو حیاں ہو کر سامنے آ جاتی ہے کہ موضوع گفتگو نہ صرف تکنیکی تعبیر کے دھندے کے میں کم ہو بلکہ صاحب انسان کی تعبیر معمولی تیز رفتار ترقی اور اس کی اخلاقی و معنوی نمونہ پری نے ادبی نظر پر سناؤں کو بھی مشکل ہی سے کھیں دم لینے والی ہے۔ چنانچہ انسان نگاری کے بارے میں ان کے پیش کردہ تصورات، خیالات و نظریات بھی اس صنف کی خصوصیات کی بجائے میں چھوٹے چلے گئے ہیں۔ اگر ہم صرف اردو میں انسان کی ثروت معنی کا اعادہ لکھیں تو ہمیں نہ صرف قبول عام کے اعتبار سے نثر افسانہ ادب میں کوئی دوسری صنف اس کی حریف نظر نہیں آتی،

بلکہ تخلیقی عمل پذیر ہی میں بھی جیسے وسیع تنوع کی مثال اردو افسانے نے پیش کی ہے اس کی مثال کسی دوسری منصفیہ ادب سے پیش نہیں کی جاسکتی۔ یوں بھی کسی منصفیہ ادب کی ترقی، توسیع اور استحکام میں ایک صدی کی مدت کوئی بہت طویل مدت قرار نہیں دی جاسکتی، خاص طور پر جب اس کی سوچنے پر ہی کا رخ ہمہ جہت اور تخلیقی عمل تنوع کے علاوہ امکانات سے ہم کنار ہو۔ خود ہماری شاعری کی روایت صدیوں پر محیط ہے اور اس کی بنیادوں میں عربی، فارسی، ترکی اور قدیم ہندوستانی زبانوں کے اثرات سرایت کیے ہوئے ہیں، جن کی مدد سے شاعری کی پہلیا، عروض، شعریات، قواعد و ضوابط کا ایک مکمل نظام وجود میں آتا رہا ہے۔ ہم تو یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کوئی بھی سوچنے پر تخلیقی آرٹ مستقل طور پر قواعد و ضوابط کی جکڑ بند یوں کا تحمل ہو ہی نہیں سکتا ہے اور اس کی خلافت کی بنیاد مندی اور فطری بہاؤ واد میں حائل ہونے والی ہر رکاوٹ کو اکھاڑ پھینکنے پر قادر ہوتی ہے۔ ادبی اور تخلیقی روایت کا سطر صدیوں سے یوں ہی جاری رہا ہے۔ چنانچہ تخلیقی اظہار کے وہی ضابطے نئے روایت کے سطر کا حصہ بنتے ہیں جن کا وجود تخلیقی عمل سے پھرنا ہوتا ہے۔ لہذا افسانے کی شعریات اور اصول کسی زبان میں لکھے گئے شاہکار تخلیقی پاروں ہی سے کشید کیے جاسکتے ہیں نہ کہ کتبئی نصاب کے ذریعے منطبق کیے جاسکتے ہیں۔ اردو افسانے کی تنقید کے میدان میں جو گرم بازاری دیکھنے میں آتی ہے اسے شمس الرحمن فاروقی گلشن کی تصوری کے نام پر مابعد الطبیعیاتی انداز کی تعظیم زدہ فضولیات قرار دیتے ہیں، جنہیں تنقید کے نام پر جہلا کے بازار میں بیچا جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جب آپ کے پاس کوئی تصوری ہی نہیں ہے، جب آپ جانتے ہی نہیں کہ افسانہ بننا کیسے ہے؟ کوئی بیانیہ معنی خیز کس طرح ہوتا ہے؟ وہ کیا عناصر ہیں جن کے بارے میں ہم عام طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ گلشن میں ہوں گے لیکن شاعری میں نہ ہوں گے، وہ کیا طریقے ہیں جن کے ذریعے مصنف اپنے راوی کو کام میں لاتا ہے یا اس کا استعمال بے جا کرتا ہے اور ہمیں اپنی بیانیہ چالاکیوں کی انگلیوں پر بچاتا ہے تو آپ افسانے پر تنقید کس طرح لکھیں گے؟ پھر تو آپ افسانے کی تنقید کے نام پر Plot-Summary لکھ سکتے ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح شاعری کے غافل کے شعر کا مختصر مطلب بیان کرتے ہیں۔

یہ بات بھی درست ہے کہ اردو افسانہ مغرب کی دین ہے، لیکن گزشتہ ایک صدی کے دوران اس نے اردو میں اپنے زمینی رشتے اتنے گہرے اور وسیع کر لیے ہیں کہ اس کے ضد وخال مغربی افسانے کے ضد وخال سے یکسر ہٹا نہیں تو بالکل یکساں بھی نہیں ہیں۔ چنانچہ مغرب نے اپنی گلشن کو جانچنے کے لیے جو اصول دریافت کیے ہیں ان سے نہ تو قطعی رد گردانی کی جاسکتی ہے اور نہ انہیں من و عن قبول کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ہمارے ناقدین نے بھی مغربی تصورات کے ساتھ ساتھ معروضی حیثیت کو بھی ممکنہ حد تک ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ ہر چند ہماری تنقید افسانہ نگاری کے فنی رموز اور اسٹرکچرل مسائل پر خاطر خواہ توجہ نہیں دے سکا ہے لیکن گزشتہ ایک صدی کے دوران برک و بار بار نے والے تخلیقی رویوں اور منتخب فن پاروں کو معیار بنا کر افسانے کی شعریات کے ضمن میں بعض مشترک مولے مولے نکات کو استنباط کیا جاسکتا ہے، جنہیں نہ تو اصول و ضوابط کے مساوی سمجھا جانا چاہیے اور نہ تخلیقی عمل میں ہرچہ ترکیب استعمال کے مترادف۔ کیوں کہ اس ضمن میں آخر استصواب عمل کا حق فن کار اور محفل فن کار کی ایجاد پرندہ است اور تخلیقیت کو حاصل ہوتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی بالآخر اسے ہی کرنا ہوتا ہے کہ افسانے میں کن

حاضر پہ کتنی توجہ دی جانی چاہیے اور کن باتوں کو کمتر نظر انداز کر دینا چاہیے۔ یہ بات بھی صرف وہی جانتا ہے کہ اپنے خیالات کو کن سانچوں میں داخل کر دینے والے ایک مطلوبہ خط، کیفیت اور تاثر کی لہریں، پہچانی جاسکتی ہیں۔ علم غریب تو یہ ہے کہ یہی پہچانی کر ماحیاتی تحدید خود لکھنے والے تک کو اس منصب سے بھی بددل اور بے مصلحت کر دیتی ہے اور سارے ماحیاتیات نگاری کو مفلک کر دیتی ہے کہ وہ فن پارے سے بہ قدر ذوق، مزاج اور ضرورت غفلت اور تاثر اخذ کرنا چاہیے کہ لے لے لے لے صورت حال میں مصلحتوں، مضامینوں اور پابندیوں کی اہمیت ہی کیا رہ جاتی ہے بجز پیش رو مضمونوں کے چھوڑے ہوئے روشن، نیم روشن اور محسوس ہوتے ہوئے نشانات کو نشان دہی کے اور نہیں۔ چنانچہ درج ذیل نکات ذکر کردہ ہالڈسکوری کے کمالی نتائج سے رائد اہمیت نہیں رکھتے۔ بلکہ عالم بالعبواب۔

☆ کہ انسان کے اسباب میں یہ بات کم دہلی تسلیم کی جاسکتی ہے کہ ایک اچھی اور معیاری تخلیق عوامل موضوع، مواد اور اسلوب کے مناسب احراج کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات تو سب جانتے ہیں کہ نئے اچھا موضوع اور مواد کا مناسب انسانے کی حیات فراہم کرتا ہے اور نہ صرف اسلوب ہی چاہیے کہ اسے ایک معیاری فن پارہ بنیایا جاسکتا ہے۔ اچھا موضوع کیا ہے اور اس کی پیش کش کے لیے مناسب اسلوب کیا ہے اس کا دار و مدار انسان نگاری کی معنوی طبع، فنی مہارت اور خود اکتسابی صلاحیت پر منحصر ہوتا ہے کہ اپنی تخلیق کا سب سے اولین نگاری اور تاثر خود انسان نگاری ہی ہوتا ہے۔ ہر چہ تخلیق عمل فیوری اور تو اہد و خواہا کا پابند نہیں ہوتا، لیکن تو اہد و خواہا کی وہی صلاحیتوں کو جلا بخشتا ہے۔ جس طرح عروضی علم عروضی کی حیات نہیں دیتا لیکن شاعری تو سوا اظہار میں اضافے کا سبب ضرور بنتا ہے، اسی طرح انسان نگاری کی مہاریات کو جاننے والا فن کار (نہ جاننے والے کے مقابل) کو فنی لطیفوں سے بچا لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

☆ انسان ایک مکمل اکائی ہے اور موضوع، مواد اور طریقہ اس تخلیق اکائی کے ناقابل تقسیم عناصر ہیں۔ چنانچہ انسانے کی تقسیم و تفسیر اور تجزیے میں کسی ایک عنصر کا نظر انداز کیا جانا درست نہیں، تاہم ہماری تحدید یہ بتانے سے کھاتی رہی ہے کہ کسی خاص موضوع اور مواد کے اظہار کے لیے استعمال کی جانے والی مخصوص فارم، تکنیک اور اسلوب کس حد تک کامیاب یا ناکام رہے ہیں۔

☆ موضوع اور مواد کو فارم اور اسٹرکچر پر فوقیت حاصل ہے۔ بہ قول ستاز شیریں بھٹیک، موضوع اور مواد کی نظام ہے نہ کہ موضوع اور مواد بھٹیک کے تابع ہوتے ہیں۔

☆ ہر خیال اور موضوع ایک مکمل تخلیق عمل سے گزرنے کے بعد اپنا اسٹرکچر خود طاق ہے، کوئی ایک ہی تکنیک اور فارم مختلف خیال اور موضوعات کی پیش کش میں یکساں نتائج پیدا نہیں کر سکتے۔

☆ ہر تخلیق کسی نہ کسی مرکزی خیال سے چمکتی ہے۔ اسی مرکزی خیال کی تسلسل و اظہار کے لیے فن کار تقسیم کا بیولا بناتا ہے جس سے کہانی رنگ و بار لاتی ہے، پلاٹ تشکیل پاتا ہے، کردار سامنے آتے ہیں اور ان کے تعامل سے تجسس و تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ جانبی اور فروعات کی مدد سے انسانے میں روایتی پیدا ہوتی ہے لیکن ان سب کے باوجود یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ تقسیم کہانی کا کوئی ایسا مرکزی اور محسوس عنصر نہیں ہوتا جسے پوری سے گزر کر دکھایا جائے کہ کچھ صاحب یہ ہے انسانے کی تقسیم۔ بہ قول شمس الرحمن قادری تقسیم کہانی میں عملی جہانی

کی طرح ہوتی ہے جسے کہانی کے وجود میں پاشیدہ ہونا چاہیے نہ کہ انسانے کی حیثیت پر ساتن ہونے کی طرح آویزاں۔ یہ کام تو قاری کا ہے کہ وہ انسانے کے مطالعے سے قصیم کی بازیافت کرے، چناں چہ اگر ایک ہی انسانے کے وہ مختلف قارئین جدا جدا قصیم دریافت کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مذکورہ انسانے متنوی طور پر تہ داری کا حامل ہے یا ابلاغ کی سطح پر تولید کی کا فنکار آخری فیصلہ کہانی سے برآمد ہونے والے تاثر اور کیفیت پر منحصر ہونا چاہیے۔

☆ پلاٹ کو انسانے کی ساخت میں بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے۔ پلاٹ دراصل نام ہے انسانے میں واقعات کی منطقی ترتیب کا۔ واقعات کے منطقی بہاؤ ہی سے پلاٹ تشکیل پاتا ہے۔ واقعات میں طبع و معلول کا رشتہ اس منطقی بہاؤ کو پیدا کرتا ہے جس سے انسانے میں بیان کردہ مرکزی قصہ اپنے خود خال کے ساتھ ابھرتا ہے جسے عرب عام میں "قصہ پن" بھی کہا جاتا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی پلاٹ میں ایک سے زائد واقعات وقوع پذیر ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں لیکن مقصود نظر ایک ہی قصہ ہوتا ہے جسے مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور ذیلی قصے ہی کو تنوع بخشنے ہیں کیوں کہ ایک سے زائد قصے کی دھارائیں اس "واقعاتی وحدت" (Unity of events) کو متاثر کر سکتی ہیں جو پلاٹ والے انسانے میں پیش نظر ہوتی ہے طبع و معلوم کی ہم رنجی پلاٹ میں وقت اور مقام کی نسبت پیدا کرتی ہے لیکن طبع و معلول کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ انسانے میں بیان کردہ واقعات مٹی پر حقائق ہوں اور ہر قوسے کا جواز بھی ساتھ ساتھ پیش کیا جاتا رہے کیوں کہ اس صورت حال میں قوسے کا سپاٹ بیان محض ایک اطلاعی رپورٹ بن کر رہ جائے گا اور اس میں تجسس کا وہ عنصر پیدا نہ ہوگا جس کے بغیر افسانویت کو قصور ممکن نہیں۔ افسانویت (fictionality) ہی انسانے کی شناخت ہے اور ہر منہ تحقیق کا رہنا ہے کہ اسے افسانویت پیدا کرنے کے لیے کیا طرز ایجاد یا اختیار کرتی ہے۔

☆ کہانی میں واقعاتی عنصر کو پارہ چھ کی ہڈی کی طرح اہم ہوتا ہے لیکن انسانے میں صرف وہ وقوع ہی اہمیت رکھتا ہے جو قصے کے بہاؤ کو آگے بڑھاتا ہے اور قاری ہر واقعے کے بعد کہے جاتا ہے کہ اچھا پھر کیا ہوا؟ لہذا ہر اطلاعی نوعیت کی بات انسانے میں واقعاتی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی۔ کہانی میں واقعاتی قمرک پذیر اور لمحہ بہ لمحہ تبدیلی ہوتی ہوئی کیفیات ہی دراصل انسانے میں ماجراہیت کو آگے بڑھاتی ہیں۔ واقعات خواہ ایک دوسرے سے متعلق، مربوط اور منسلک ہوں یا نہ ہوں ان کا ایک دوسرے سے متخالف ہونا کہانی کی ماجراہیت کے لیے نہایت محترت رساں ہوتا ہے، جس سے ایک مشتاق انسانے نگار ممکنہ حد تک امتیاز کرتا ہے۔

☆ افسانہ دراصل نام ہے کسی وقوعے، احساس اور صورت حال کے دلچسپ بیان کا، جس کی بنیاد کسی مرکزی خیال اور قصیم پر استوار ہوتی ہے۔ ادیب اس واقعے اور احساس کی پیش کش اس طور پر کرتا ہے کہ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تاثراتی لہریں اور تجسس پڑھنے والے کو آغاز سے انجام تک اپنا شریک و سفر رکھتا ہے۔ چناں چہ انسانے کا جادو پڑھنے والے پر آمنا آہستہ ہی کھلتا ہے اور کہانی میں واقعاتی بہاؤ بھی رفتہ رفتہ ہی پیدا ہوتا ہے لیکن کہیں یہ بہاؤ تیز و سکہ بھی ہو جاتا ہے جسے آپ انسانے کا کتبہ عروج قرار دے سکتے ہیں، چناں چہ انسانے کے تشکیلی عناصر میں ابتداء، عروج اور اختتام شامل ہوتے ہیں۔ کبھی کتبہ عروج نہیں بھی ہوتا اور انسانے

اختتام تک ایک ہی جگہ پر غمی سے چلے جاتا ہے۔ لیکن ابتدا اور اختتام دواپسے اٹھائی جکتے ہیں جن کے درمیانی فاصلے میں انسان اپنی ماہریت کے ساتھ رواں رہتا ہے۔ چنانچہ ایک ایسا انسان جس کا آغاز کسی ایسے خیر سے ہو جو چڑھنے والے کی توجہ کو جذب کر لیتا ہو، سنا زوادیہتر امکانات دکھاتا ہے۔ اسی طرح کہانی کا پرتاؤ اختتام سے آدرجہ فاصلے میں مکتوفہ کر دیتا ہے۔ ہمارے ہاں بالعموم منظر کو ابتدائی خردوں اور اختتامی جھکار (finish with bang) کی خصوصی طور پر یاد دی جاتی رہی ہے لیکن ان کے دوسرے ہم صروں نے بھی اس ٹھیکہ کو کمال فن کاری سے استعمال کیا ہے اور اختتام میں کوئی ارتعاش پیدا کیے بغیر خیر حصولی تاثر کی مثالیں قائم کی ہیں۔ بہر حال گزشتہ ایک صدی میں اسے ان محنت مضمونی اور تکنیکی تجربے کے گئے ہیں کہ اب نئی پلاٹ لازمی ضرورت کی حیثیت رکھتا ہے اور نہ بیکہ مروج۔

☆ بے پلاٹ انسان کا قصا ب عام ہے، واقعات میں بے ترتیبی بھی ملتی ہے، وقت اور مقام میں منطقی مطابقت پر بھی کوئی خاص اصرار نہیں، ماضی، حال اور مستقبل کا بیان وقت کے فریم اور time sequence کا پابند نہیں اور نہ مالی سماجی بعض اوقات قائم نہیں رہتا جس لیے انسان بھی لکھے گئے ہیں جن میں ایک پلاٹ اور واقعاتی وحدت کی بجائے جدا جدا واقعات اور موسیقی کا طرز پیش کیے جاتے ہیں جن میں تاثر کی ایک سوہم ڈور آئیں میں مربوط رکھتی ہے اور انسانیت کی فضا اسے غیر انسان ہونے سے بچا لیتی ہے۔ بالعموم سرور مکتوم، ایکسپریمٹزم، سمبولزم، ڈاڈا ازم، تجربیت کے تحت جو تجربے کیے گئے ہیں اور طائرہ خیال، شعور کی روانہ طامست نگاری، خود نگاہی، سوز و لاگ، سوز و غم وغیرہ ایسی تکنیکیں ہیں جن میں ایک مربوط پلاٹ کی توقع نہیں کی جا سکتی، لیکن یہ غور کیا جائے تو ان میں بھی ایک شعری انسیم اور مکتوم کی موجودگی کو محسوس کیا جاسکتا ہے، خواہ واقعاتی صورت حال کتنی ہی سیال کیوں نہ ہو، ان انسانوں میں بھی خیال کی مرکزیت اور تاثر کی روانہ جاری رہتی ہے۔

☆ لاجب تک کی فضا سچے سچے طرز سے پیدا کر لی جاتی ہے تاکہ اس سے مخصوص نتائج اخذ کیے جاسکیں۔ انسانی تاثر نہ ہو تو تجربہ انسان کے دائرے سے لکل کر کہیں انشائیج کے دائرے میں نہ جا چکے جس کی مثالیں ۱۹۴۰ء کی دہائی میں لکھے گئے بہت سے انسانوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔

☆ انسان میں کردار پلاٹ کے تقاضوں کے تحت اور واقعاتی ضرورتوں کے مطابق جنم پاتے ہیں۔ کرداروں کی تشکیل فن کاری کی توجہ مشاہدہ کا احاطہ ہوتی ہے کہ اسے کرداروں اور واقعاتی تعامل میں اس کے درپے انسان کی ماہریت ظہور پنے پر ہوتے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ اگر واقعاتی ماہریت اور کرداروں کے درمیان فطری اور موثر تعلق ہے Inter-action تو کہانی نہ مطلوبہ تاثر پیدا کر سکتی ہے اور نہ ہی زندگی کا منطقی اقتباس۔ کہانی میں پیش کردہ کردار چلے پھرے اور ذمہ سانس لیتے ہوئے لوگ ہوتے ہیں جو زندگی کے معمولات میں جکڑے ہیں، ان کے شب و روز ان کے احساسات، ان کی جبلتیں، ان کی تعلیمیں، ان کی اپنائتیاں، ان کی ہمتیاں سب کی سب انسان نگاری کی چشم مشاہدہ کے درجہ ہوتی ہیں لیکن وہ ان کی شخصیت کا صرف دواپسہ سامنے لاتا ہے جس کا قصا کہانی کی ماہریت کرتی ہے۔ انسان کی تعلیمات بہت پیچیدہ چیز ہوتی ہیں، چنانچہ

نفسانی کردار کی تشکیل دہی نفس زیادہ بھر کر سکتا ہے جو نفسیات کی مہادیات سے آگے رکھتا ہو۔ اسی طرح ہر کردار اپنے گرد و پیش، ماحول اور طرز وجود ہائے کائنات کا لگاؤ رکھتا ہے جس کی پاس داری فریضہ میں شامل ہے۔ کردار طبقاتی، تہذیبی، علاقائی اور نفسی لحاظ سے لگاؤ رکھتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ وہ اس ماحول اور ماحول کے لگاؤ کی لگاؤ کا حق رکھتا ہے جو انسانہ لگاؤ نہیں تو فیض کرتا ہے۔ انسان نے ماحول کی ادائیگی بھی کرداروں کی شخصیت اور ذاتی ماحول کے تابع ہوتی ہے۔ آپ کسی دینی کردار کے ماحول کا لگاؤ کے پیمانے کی زبان نہیں دیکھ سکتے اور نہ کسی دینی سے مادی جان کی بولی بلانا چاہیں گے۔

☆ بیان ہے محمد حسن عسکری کہانی کا نام دیتے ہیں، انسان کا سب سے زیادہ مادی اور لہذاں عنصر ہوتا ہے۔ یہ قول متاثر نہیں، کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو بچے بچہ بچہ کے ماحول کے مطابق بیان ہوتے ہیں۔ یہ اجرائیت کا narration ہے جسے منظر نگاری، کردار نگاری اور قصہ گوئی سے جہاں بھی سمجھا جائے۔ حسن الرحمن فاروقی بیان کہ انسان نے ماحول میں شامل عناصر کے ساتھ پاؤں سے مہارت کرتے ہیں کہ انسان میں چاہے واقعی اظہار کیا گیا ہو یا کردار نگاری، اس میں ماحولی حقیقت نگاری کی گئی ہو یا نفسیاتی و اخلاقی تو جہاں بیان کی گئی ہوں سب بیان اظہار کے تحت آتے ہیں۔ بیان کہانی کے اظہار کا وسیلہ ہے، لیکن بیان چاہے خود کہانی نہیں ہے کیوں کہ بیان ایک کل کی طرح وسیع اکائی ہے جب کہ کہانی اس کا محض ایک جزو ہے۔ حسن الرحمن فاروقی بیان کہ انکی گاڑی سے تشبیہ دیتے ہیں جس میں واقعات، کردار اور افسانے کے دیگر لوازمات سواری کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کڑی سے نظر آتے ہیں۔ ہر وہ چیز جو بیان کہلاتی ہے جس میں کسی ذاتی تحرک یا تپائی کا امکان پیدا ہوتا ہے جس سے کسی کردار کے فاضل کا پتہ چلتا ہو۔ بدلتے ہوئے مناظر اظہار ہوتے ہوں وہ ذات و احساسات کا پتہ چلتا ہو، معروضی احوال منکشف ہوتے ہوں، مادی کے توسط سے غیر موجد اور نامعلوم واقعات کا حال منکشف ہو تو جیسے، یہ سب بیان کے توسط سے ہی ممکن ہو رہا ہے۔ بیان پر محض دیکھنے کا مطلب ہے پلاٹ کی مطابقت سے واقعات کا جائزہ توہ اور دل چسپ اظہار۔ واقعات اور کرداروں کے درمیان مناسب interaction اور گرد و پیش، ماحول، لہذا بندہ، وغیرہ خود قصہ و حالات نہیں ہوتے لیکن بیان کی ہر پیش کش کہانی کی اجرائیت میں زندگی کے رنگ اور حرارت پیدا کرتے ہیں اور قصہ صرف بیان ہی نہیں ہوتا بلکہ پورا پورا ہوتا ہوتا ہے دیکھا جاسکتا ہے اور احساس کی تپش محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہ عمل اسی وقت تکمیل پاتا ہے جب انسانہ لگاؤ موقع مل اور کہانی کی مناسبت سے بیان کہنے پر قادر ہو۔ کہانی میں مرکزی نقطہ لگاؤ، قیاس، پلاٹ، کرداروں کی تشکیل، ماحول، لہذا بندہ وغیرہ ایسے بنیادی عناصر ہیں جو کہانی کی ادائیگی اور لگاؤ کی مہارت کی مرہون ہوتے ہیں لیکن بیان سب کا اظہار بیان کے توسط سے عمل میں آتا ہے، چنانچہ انسان کی مکثوم میں بیان کی تشکیل جیسے اہل صوبہ کی مہارت اظہار کی مستطافی ہے اور اس ضمن میں معمولی سا تبادل اور معمولی بھی پوری حقیقت کو برادر کرنے کا سبب بن سکتا ہے۔ اچھا بیان کہ جس طرح لکھا جاسکتا ہے اس کا جواب کسی زمانے میں تو کسی میں بھی شاید عیاں نہ ہو کہ ہر بیان اپنے ماحول (پلاٹ، اجرائیت، کردار وغیرہ) کے تابع ہوتا ہے اور ہر کہانی اپنے ماحول مطالبات کے تحت اپنا بیان لہذا بندہ بن کر کرتی ہے لیکن ظاہر ہے ایک انسانی لہذا بندہ کو غیر انسانی لہذا بندہ سے مختلف

ی ہوتا ہے۔ ایک صحافیانہ تجربہ دار ناولیسی، ہوائی ادب کا بیانیہ ناول، درالسانے کے بجائے سے ہدا گاندھک۔  
آہنگ رکھتا ہے۔ اول الذکر بجائے میں اعلیٰ مافیٰ فخر قصود الذات ہوتے ہیں جب کہ ثانی الذکر میں السالوہیت  
کی تخلیق شدہ نظر ہوتی ہے۔ السالوہی بیانیہ نثر نگاری کے مبادیات سے واقفیت کا محتاجی ہوتا ہے لیکن اس کا  
مطلب تنقید زبان کی گراں اور نہ فصاحت و بلاغت پر عالمانہ ستریں رکھنا ہے اور نہ زبان کے خوش نما اور آرائش گل  
بونے کھانا ہوتا ہے، بلکہ زبان کے حقیقی اور درست استعمال کا شعور السالوہی بیانیہ کی کم از کم شرط کہی جاسکتی ہے۔  
بیانیہ محض صورت حال کا بیان نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک نوع کی تحرک پذیریری اور حقیقی سوزائیدگی پوشیدہ ہوتی ہے جو  
وقت کے ہم رکاب چلتی اور اقصائی قافل کے ساتھ ساتھ پھلتی پھولتی ہے۔

☆ افسانے میں بعض استثنائی صورتوں کے سوا دیگر بات۔ افسانے کا نہایت اہم کردار ہوا کرتا  
ہے جسے کہی بیانیہ، کہانیہ، فضا بندی، جزئیات نگاری، محاکات نگاری، افراد و ماحول، پس منظر وغیرہ کا نام بھی دیا جاتا  
ہے۔ یہ وہ لوہو ہوتی بیانیہ ہے جو کہانی کے قصبے میں واقعاتی اظہار، کردار نگاری، مکالمہ نویسی وغیرہ کے ماسوا ہوا کرتا  
ہے لیکن فی الاصل افسانے کے جملہ عناصر ترکیبی کے مابین کاہری اور عقلی انداز میں رابطے کا سبب بھی بنتا ہے۔ اس  
کا کہانی کے مرکزی خیال، قسم اور پلاٹ سے مطابقت کا حامل ہونا بھی ضروری ہے اور نہ افسانہ نثراتی سطح پر کام  
ہو سکتا ہے۔ یہ فرد و ماحول اکھد بھی راوی کے توسط سے ہوتا ہے اور کہی افسانہ نگار کی خود نگاہی کی صورت میں اور کہی  
کسی کردار کے ذریعے۔ اسے آپ افسانے کا mass بھی کہہ سکتے ہیں جس سے کہانی کے مادہ دوسرا اٹھانے  
ہیں۔

یہ ہے اس مضمون میں اٹھائے گئے سوالات اور مباحثہ کا ماحصل۔ اب آخر میں ایک سوال پیش کرتا  
چاہتا ہوں وہ یہ کہ اردو میں افسانہ نگاری کی صنف نے تخلیقی مہو پزیری کی جو مثال قائم کی ہے وہ کسی اور صنف ادب کو  
شاید ہی نصیب ہوگی ہو۔ بے شک میں ویں صدی میں اردو ادب نے مجموعی طور پر کئی لکھ لاکھ لاکھ پیدا کیے ہیں  
اور اردو نثر و نظم نے ترقی کے نئے معیارات قائم کیے ہیں جو اس سے قبل ممکن نہ ہو سکے تھے۔ اردو زبان و ادب کا  
چرچا بھی اب اصطلاحی محضوں میں نہیں تو کم و بیش ہم قدم اور ساتھ ساتھ تو ضرور ہے۔ اس پس منظر میں سوال یہ  
ہے کہ کیا کسی بھی ایسی مہو پزیر صنف اظہار کو حتیٰ قسم کے اصولوں، مضامینوں کی بکڑ بندہوں میں باعہر جا سکتا ہے؟  
اور کیا کوئی بھی شعریات کی تخلیقی مہو پزیری ذہن اور حوصلے کے لیے حرف آخر قرار دی جاسکتی ہے؟

## کتابیات و حوالہ جات

- ۱۔ "داستان سے انسان تک" دو قار عظیم، اردو اکیڈمی، کراچی
- ۲۔ "مثنیٰ انسان نگاری" دو قار عظیم، مایحا
- ۳۔ "ہمارے انسانے" دو قار عظیم، مایحا
- ۴۔ "شعر، غیر شعر اور نثر" بخش الرحمن قادری، شب کون کتب گھر، امہ آباد، (دوسرا ایڈیشن)
- ۵۔ "انسان کی حمایت میں" بخش الرحمن قادری، شہزادہ کراچی، ۲۰۰۴ء
- ۶۔ "تعبیر کی شرح" بخش الرحمن قادری، ماکادی باز یافت، کراچی
- ۷۔ "حالی کے شعری نظریات، ایک تنقیدی مطالعہ" پروفیسر ممتاز حسین، مسہ بلی کیشنز، کراچی، ۱۹۸۸ء
- ۸۔ "فقد حرف" پروفیسر ممتاز حسین، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء
- ۹۔ "اردو الفانے کی روایت و مسائل" مرتبہ پروفیسر گوپی چند رانگ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی
- ۱۰۔ "گلشن، فن اور فلسفہ" ڈی ایچ لارنس / مسٹر علی سید، مکتبہ اسلوب، کراچی
- ۱۱۔ "ساختیات، پس ساختیات اور شرقی شعریات" گوپی چند رانگ، سب کل، بلی کیشنز، لاہور
- ۱۲۔ "اردو گلشن کی تنقید" ڈاکٹر انکشی کریم، دہلی یونیورسٹی، بھارت
- ۱۳۔ "گلشن کی تنقید کا المیہ" دوا رث علوی، مٹی پریس، کراچی
- ۱۴۔ "مختبہ مضامین" دوا رث علوی، فضل سنز، کراچی
- ۱۵۔ "منکو" ایک مطالعہ" دوا رث علوی، مالکرا پبلیشنگ، اسلام آباد
- ۱۶۔ "مثنیٰ تنقید" ڈاکٹر محمد حسن، کاروان ناوب، لاہور
- ۱۷۔ "منکو" نوری شکاری، ممتاز شیریں، مکتبہ اسلوب، کراچی
- ۱۸۔ "ترقی پسند ادب کے پچاس سال" مرتبہ سر رنیم، ہناسٹر بلی کیشنز، دہلی
- ۱۹۔ "دہلی تاثرات" ڈی ایچ ایم، مجن ترقی اردو کلکتہ، ۱۹۹۰ء
- ۲۰۔ "جدید انسان" چند صورتیں، عبا اکرم، گلشن گروپ، کراچی
- ۲۱۔ "طاحی انسان کے مسائل" شہزاد سحر، سحر بلی کیشنز، کراچی
- ۲۲۔ "جدید اردو انسان" شہزاد سحر، سحر بلی کیشنز، کراچی

23. The Oxford Companion to English Literature by Margaret. The Oxford University Press, London (1985)

24. Anatomy of Criticism by Northrop Frye, Princeton University Press, USA (1990)

25. Living by Diction by Annie Dillard & Row, USA

26. The Theory of Criticism by Raman Selden Longman, London, New York.



## کہانی کی منطق

سید وقار عظیم

کسی نے کہانی کی تعریف یہ کہہ کر کی ہے کہ وہ کہانی ایک حل طلب معریت اور یہ بات ہے کہ ہر معریت سے معریت بھی اس بات کو حل تسلیم کرے گی کہ کہانی میں اگر معریت کیفیت نہ ہو تو پڑھنے والے یا سننے والے کے لیے اس میں ذرا بھی کشش نہیں۔ کہانی کا معریت ہی اسے دلچسپ بناتا ہے۔ کہانی ایک اہم اور بعض صورتوں میں حیدر سولہ نکان ہے۔ کہانی شروع ہوتی اور ارتقا کی منزل میں طے کرتی ہوئی انجام کی طرف اترتی رہتی ہے اور یہ سولہ نکان آہستہ آہستہ گھٹنا اور نظر کے سامنے سے قائب ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کے ایک واضح، اطمینان بخش موڑ اور مسکت جواب اس کی جگہ لے لیتا ہے اور کہانی اس جواب پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس بات کو کسی اور نگار نے یوں کہا ہے کہ ”کہانی سوال سے جواب تک کے سفر کا نام ہے۔“ یوں کہے کہ کہانی شروع ہوتی ہے اور شروع ہوتے ہی اس کے سننے والے پڑھنے والے کے ذہن میں ایک سوال ابھرتا ہے اور اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے وہ واقعات کی رو کے ساتھ یا کرداروں کے عمل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ اس لیے کہانی سننے والے کا کام بس اتنا ہے کہ کہانی کو سوال سے شروع کر کے جواب تک پہنچا دے۔ امریکہ کی سہل جو، مشین زدہ زندگی میں ہر مشکل کو آسان بنالینے کے جو نئے ہرگز ایسا ہوتے رہتے ہیں ان میں سے ایک نئے کہانی تھکنے کا بھی ہے، جڑا آسان میدان حار اور حقیقی سو افسانہ نویسی کے ایک در سے میں انسان تھکنے کے فن کی تعلیم ایک استاد اس جملے سے شروع کرتا تھا:

“Begin at beginning and go on till you come to the end Then stop.”

لیکن حقیقی کی بات یہ ہے کہ حقیقی اسلوب کے سانچے میں احوال احاطہ یا یہ سو اس منطق کی باطل خود ہے جسے میں نے کہانی کی منطق کہا ہے۔ حقیقی ذہن کی پیدا کی ہوئی اس منطق کی تردید میں کسی دل بٹے نے کہانی تھکنے کا جو اصول وضع کیا ہے وہ یہ ہے:

“Begin at the end and go back till you come to the beginning. Then start”

کوئی مانے یا نہ مانے حقیقت میں کہانی کی منطق ایسی ہے اور بظاہر ازل معلوم ہونے کے باوجود بالکل سیدھی منطق بھی سمجھا ہے۔ کہانی کہنے یا تھکنے والے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ جب وہ کہانی سنایکچھ تو سننے والے پڑھنے والے اس کی طرف سے مطمئن ہوں۔ کہانی کا خاتمہ یا انجام ان کے لیے قابل قبول بھی ہو اور موثر بھی اور بڑی بات یہ کہ وہ ان کے دلوں میں اپنے کچھ ہونے کا یقین بن کر دل میں بیٹھ جائے اور جو چیز کسی نہ کسی طرح جذب، الجھن اور کشش کا سبب بنی تھی وہی سکون اور انبساط کا سیلا ثابت ہو اور ان سب باتوں سے بھی بڑھ کر

ہے کہ کہانی کا انجام ان میں پوری طرح منطقی معلوم ہو۔ کہانی کے پچھلے حصوں میں گزرنے والے واقعات نے ان کے ذہن میں جس طرح کے نتیجے کی توقع پیدا کی تھی نتیجہ یا انجام اس توقع کے مطابق ہو۔ اسی منطقی تصور کو حاصل کرنے کے لیے قصہ گو اس منطقی کو اپناتا ہے جو دوسروں کے لیے الٹی اور قصہ گو کے لیے سیدھی ہے۔ یہ منطقی سوال پیدا کرنے کے بجائے سوالوں کا جواب دینے کو اپنا لٹی منصب جانتی ہے اور اس لیے کہانی سننے والا جو سڑ کہانی کی ابتدا سے شروع کرتا ہے۔ کہانی سنانے والا اس کی ابتدا انجام سے کرتا ہے۔ وہ اپنا سڑ اپنے قاری کی منزل مقصود سے شروع کر کے سڑ کے پہلے مرحلے تک پہنچتا اور پھر یہاں سے قاری کو سامع کے سفر میں منزل پر منزل اس کے ساتھ رہتا ہے۔

کہانی کو انجام سے شروع کر کے آغاز تک پہنچانا اور وہاں پہنچ کر کہانی شروع کرنے کے اصول اور ضابطے کی عقل کہانی کہنے والے فن کار کے کام کی پہلی منزل ہے۔ اس منزل سے گزر کر اسے جو سفر طے کرے اسے شروع کرنا پڑتا ہے اس میں ہر جگہ سے منطقی کی رہنمائی کی ضرورت پیش آتی ہے اور یہ منطقی ہر موقع اور جگہ پر ضروریات اور اہمیت کے پیش نظر فی صورتیں اختیار کرتی ہے۔

کہانی کو اپنے اس منطقی سفر میں جن مرحلوں اور منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے جن نے انھیں مختلف نام دیے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے یہ سارے مرحلے کہانی سننے یا پڑھنے والے کی ہذبائی اور نفسیاتی کیفیتوں کی بدلتی ہوئی صورتیں ہیں۔ کہانی شروع ہوتے ہی واقعات کو اور ان واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو ایک خاص راستے پر ڈالتی ہے لیکن زیادہ دیر نہیں گزرتی کہ واقعات کا رخ بدل جاتا ہے اور واقعات کا رخ بدلنے ہی کہانی پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی ہمیں کدھر لے جا رہی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے اور پڑھنے والے کا یہ سوال زیادہ واضح اور زیادہ اہم بننا جاتا ہے۔ اہم اس لحاظ سے کہ یہی سوال پڑھنے والے کو الجھن، کشمکش اور تذبذب میں بھی جکڑتا ہے۔ اسی سے اس کے دل میں امید و بیم کی کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہیں۔ یہی سوال دل کی دھڑکنوں کو بھی گھماتا ہے۔ بڑھاتا اور اسے اتار چڑھاؤ اور جدوجہد کے حرے چمکاتا، کرب و غلش میں جکڑتا، یقین اور بے یقینی کے جھکولے دیتا، شوق کو بیدار کر کے اسے چھکیاں دیتا ہوا ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں سوال اور اس سوال سے پیدا ہونے والے کئی خفیہ سوالوں کو جواب پالینے کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے اور احصاب کے تاروں میں ایسی کھنکھن اور ایسا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر فوراً جواب نہ ملے تو احصاب کے تار ایک مرتبہ چمٹا کے سے ٹوٹ جائیں۔ کہانی کی منطقی واقعات کی اسی نفسیاتی ترتیب کا نام ہے۔ یہ ترتیب زندگی کے واقعات سے مشابہ ہونے اور پوری طرح اس کی سچائی کے سانچے میں ڈھلے ہوئے کے باوجود اس سے مختلف ہوتی ہے کہ یہی لائق اور اختلاف کہانی کی جان اور اس کی مدد ہے۔

کہانی کی مسلسل رنجیر کا ایک سرا اور اس کی پہلی کڑی اس کی تہید ہے اور اس تہید کے حلق کہانی کے بڑے بڑے فن کاروں نے جڑات کیں۔ یہ وہ قطعاً غیر منطقی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کہانی سننے والا یا کہانی پڑھنے والا جب کہانی سننے اور پڑھنے بیٹھتا ہے تو وہ اپنا دل اور دماغ کہانی سنانے والے کے حوالے کر دیتا ہے۔ اسے اس بات کی توقع نہیں ہوتی کہ کہنے والا مجھ سے جڑات کہے گا وہ حقیقت اور صداقت کے معیار پر پوری اتارے گی اور اسے

زندگی کی سچائی کی ترادومیں تو لاشعور کی ہے۔ اس وقت اس کا خاندان دل ہر آنے والے مہمان کے لیے خالی ہے اور اچھا کہانی کہنے والی اس سروت سے پورا لاکھ اٹھاتا ہے۔ اس سے جس طرح کی بات چاہے کہتا ہے، جو عام حالات میں کہا جائے تو سننے والا اسے فحش اور بے معنی کہہ کر اس کے آگے بڑھنے کا راستہ روک دے۔ اس لیے اچھے قصہ گو جانتے ہیں کہ کہانی کی ابتدا کسی ایسی بات سے ہونی چاہیے جو اپنی جگہ اہم ہو یا نہ ہو لیکن آنے والی اہم باتوں کی طرف اشارہ ضرور کرے۔ وہ قصیدہ اچھی اور اس نئے کہانی کے منتقلی خاصوں کے مطابق ہے، جو شوقی کو جگائے اور اس شوقی کی تسکین کا یقین دلائے ایسی قصیدہ زندگی کی سچائی سے دور اور خیال کی مسافت پر واقعہ ہو کر بھی سچ

تحمید ہے۔

کہانی کی تشبیہ جیسا کہ ظاہر ہے اس سفر کا آغاز ہے جسے قصہ گو اپنے مخاطب کے لیے طے کرتا ہے۔ پھر یہ کہے کہ اس طرح کا سامان سجا کر رہا ہے کہ کہانی پڑھنے والے کا یہ سفر دلچسپی اور لطف کے ساتھ کھلے سفر کے کسی سرے پر نہ ٹھکنے کا احساس ہو اور اس کے شوق منزل میں فرق آئے۔ بلکہ وہ یہ کہ ہر پڑھنے والے کے قدم کے ساتھ اس کی آنکھ شوق تیز سے تیز تر ہوتی رہے اور منزل مقصود تک پہنچنے کی جیسی ہوئی خوشی سفر کی ہر مشکل کو آسان بناتی رہے۔ اس سفر کی راہ میں آنے والے کاغذوں کی ہر ٹکٹ ایک نئی لذت اور ناز و مسرت کا پیام لے کر آئے۔

پس گو یا اصل میں کہانی وہی ہے جو آغاز سے انجام تک دلچسپ ہوگی اور حصول انبساط کا ذریعہ بھی اور اس لیے اس کی منطق کا سب سے پہلا اور سب سے اہم ضابطہ یہ ہے کہ کہانی کہنے والا کہانی کی کڑیوں کو اس طرح جوڑے کہ دلچسپی اور انبساط کا سلسلہ کسی جگہ ٹوٹنے نہ پائے۔ شوق کی جو چگاری کہانی کے شروع میں چگی ہے وہ آہستہ آہستہ ابھرے، بجھنے لگے، بجھ جاتے اور اس کی توجہ راہ اور چلی ہو جیے۔ یہاں تک کہ کہانی ختم ہو تو سننے والے یہ محسوس کرے کہ آہستہ سے خاموشی کرتے ہوئے اس فطرت کی گری ہی سے دل کو کشش تک بھی پہنچتی ہے۔ کہانی شروع ہو گئی اور اس طرح شروع ہوئی کہ سننے والے نے اس میں دلچسپی محسوس کی تو قصہ گو کے سفر کی پہلی منزل کا پہلا ہی سے طے ہوئی، بلکہ تو یہ ہے کہ ایک بھر ہوئی جس میں ہم کے بعد کی محسوس اور جہاں کہان کے سر کے بغیر وہ دلچسپی قائم نہیں رہ سکتی، جس سے کہانی صحیح معنوں میں کہانی بنتی ہے۔ یہ ساری محسوس ایک خاص منصوبے کے مطابق ترتیب بھی رکھی جاتی ہیں اور ایک منصوبے کے مطابق سر بھی کی جاتی ہیں اور حصرے کی بات یہ ہے کہ یہ سارا کام اس منصوبے جس منطق کے اصولوں کے مطابق ترتیب پاتا ہے اور عام منطق سے بالکل مختلف ہے۔ لیکن عام منطق سے مختلف ہونے کے باوجود وہ منطقی ہوگا اور یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔

کہانی کے اس بے منطق منصوبے میں سڑکی تکمیل و قتلوں، رکاوٹوں و جیدہ کیوں، الجھنتوں، حادثوں اور  
ساحلوں کے بغیر نہیں ہوتی۔ اس سڑک میں بچہ دو بچہ راستے آتے ہیں، اور وہاں سے اور سڑک آتے ہیں، اتار چڑھا آتے  
ہیں۔ اور خیال، یقین، بے چینی، جذبہ، تامل، امید، غم، اضطراب، سکون کے چکر لے کر تار شوق کے سہارے  
آگے بڑھتا رہتا ہے اور بالآخر اس منزل مقصود پر پہنچتا ہے جسے ہم کہانی کا خاتمہ کہتے ہیں۔ کہانی غلام خوشی پر ختم ہونا  
غیر پر کہانی سننے اور چڑھنے والے کو صرف اس صورت میں تسکین پہنچاتی ہے کہ یہ انجام منطقی ہو۔۔۔ اسی سٹی میں  
منطقی جس میں ہم اس نقطہ کو اس کے اچھا لکھی ہوئی سبق میں استعمال کرتے ہیں۔ کہانی کا انجام صرف اسی صورت

کابل قبول بھی ہوگا اور سوڑ بھی کردہ بعض واضح مقدمات یا صحیح قسم کے منطقی و کبریٰ سے پیدا ہوا ہوں۔ لیکن بات جب مقدمات تک یا منطقی و کبریٰ تک پہنچتی ہے تو کہانی لکھنے والے کی منطق و فلسفی کی منطق سے الگ ہو جاتی ہے اور ہر کہانی میں اور ہر کہانی لکھنے والے کے ساتھ اس کا انداز بدل رہتا ہے۔۔۔ اس اجمال کی تفصیل بڑی حد سے وار

۴۔

کہانی کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے اور یہ واقعات زندگی کے واقعات سے لئے جلتے ہیں۔ لیکن کہانی کے واقعے اور زندگی کے واقعے میں ایک بڑا فرق ہے اور اسی فرق سے کہانی کی منطق اور زندگی کی منطق کے درمیان فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہانی لکھنے والا زندگی پر گہری نظر رکھے بغیر اور زندگی پر گزرتے ہوئے لئے کو کہانی کا لہجہ کبھی بغیر کہانی کا مسالہ جمع نہیں کر سکتا۔ لیکن زندگی پر اس کی یہ نظر اس غرض سے نہیں ہوتی کہ اسے وہاں جو کچھ نظر آیا ہے اس سے کہانی کا لہجہ تیار کرے یا زندگی کے معمولی واقعات میں سے اسے جو واقعہ غیر معمولی ہوتا ہے اسے کہانی بنا ہے۔ قصہ گو زندگی کو اس نظر سے دیکھتا ہے کہ زندگی میں اسے جو کچھ دکھائی دیا ہے اسے دیکھ کر ایک نیا واقعہ ترتیب دے، بلکہ ایک نیا واقعہ ایجاد کرے۔ بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں جن کر ان کی ملی جلی بنیاد پر ایک نیا واقعہ ایجاد کرے۔ بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں جن کر ان کی ملی جلی بنیاد پر ایک نیا واقعہ کھڑا کر دے۔ یہ صحیح ہے کہ قصہ گو زندگی کی طرف اس لیے دیکھتا ہے۔۔۔ کہ اسے کہانی کے لیے واقعے کی تلاش ہے لیکن زندگی میں اسے جو کچھ ہوتا ہوا دکھائی دیا ہے یا جو کچھ عام طور پر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہانی اس واقعے میں نہیں اس کے پس پردہ چھپے ہوئے واقعے میں ہے۔ کہانی کہنے والے کی ہر ایک بین نظر ہمیشہ سے (غیر معمولی حقیقت) تک پہنچاتی ہے جو معمولی حقیقت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ اس چھپی ہوئی حقیقت کو دیکھ سکتا اور اسے دیکھ کر ہار لانا ہی اس کی کامیابی ہے۔ ادھری نے ایک موقع پر کہا تھا کہ ”کہانی وہاں ہرگز نہیں ہوتی جہاں بظاہر اس کے ہونے کا مکان ہوتا ہے اور بیروں کا یہ کہنا بھی شاید یہی مفہوم رکھتا ہے کہ ”سب سے دلچسپ وہ دیکھا ہے جس کے پیچھے کچھ ہو رہا ہے“ اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کا وہ واقعہ کہانی کی اساس نہیں ہے جو پیش آچکا ہے۔ کہانی کا اصل مواد تو وہ واقعہ ہے جو پیش آتا لیکن ہے۔ کہانی کہنے والے کے دل میں یہ سوال ہرگز نہیں پیدا ہونا چاہیے کہ ”کیا ایسا ہوا تھا؟“ اس کا سوال تو یہ ہے کہ ”کیا ایسا ہو سکتا ہے؟“ کہانی کی منطق یہ کہتی ہے کہ جو قصہ گو اس سے زیادہ دلچسپ اور اس سے زیادہ سوڑ کہانیاں اختراع نہیں کر سکتا جیسے زندگی میں پیش آئی ہیں، یقین ہے کہ کچھ عرصے بعد اس کا خزانہ خالی ہو جائے گا اور کسی قیمت پر بھی کوئی کہانی اس کے ہاتھ نہیں آئے گی۔ کہانی سننے اور پڑھنے والے کی دلچسپی کے لیے بیان کی جاتی ہے اور یہ بات بڑی منطقی ہے کہ جو کچھ زندگی میں پیش آچکا ہے اس میں کوئی نیا پن نہیں اور چونکہ نیا پن نہیں اس لیے دلچسپی نہیں۔

لیکن اس نئے پن کی تلاش میں کہانی کہنے والوں سے ایک غلطی اور ہوئی ہے اور اس غلطی کے ہونے کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے کہانی کی منطق کو اپنا رہنما بنانے کے بجائے عام فلسفیانہ منطق سے کام لے کر یہ سوچا ہے کہ زندگی میں جہاں کہیں کوئی ایسا واقعہ ملے جو معمولی واقعات سے بالکل مختلف ہو اور کبھی کبھی اتنا مختلف ہو کہ سننے والا اسے سن کر اسے اس کے صحیح ہونے کا یقین نہ کرے۔ اس طرح کا واقعہ صحیح ہونے کے باوجود کہانی کے ضابطہ

اخلاق میں جھوٹ اور ناقابل قبول ہے کہانی سننے والے کی منطق بھی اس جگہ صرف اس سوال کا جواب چاہتی ہے "کہ کیا ایسا ہو سکتا ہے؟" یا "کیا ایسا ہونا ممکن ہے؟" اس سوال کے جواب میں اس سے یہ کہنے والا کہ "ایسا ہوا تو"۔ اسے مطمئن نہیں کر سکتا۔ اس لیے کہ جن کہانی لکھنے والوں نے "محب القورع" واقعات کو کہانی کی بنیاد بنا لیا ہے انہوں نے کج کامیاب دینے کے باوجود بھی کہانی نہیں لکھی۔ اچھی کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والے کو دلچسپی لگے اور اس معاملے میں حقیقت کی ایسی منطق کے مقابلے میں جو ناقابل فہم اور ناقابل یقین ہو، اسے قیاس کی وہ منطق زیادہ عزیز ہے جو قابل فہم اور قابل یقین ہو۔ اور جزائن کی افراط ہونے کے باوجود اپنے کج ہونے کا یقین دلاتی ہو اور کج ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور حرے دار ہو۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کو دلچسپ اور حرے دار بنانے کے لیے کہانی لکھنے والا اس کے کار اور انجام کے درمیان میں آنے والے حصوں میں بائیکاٹ کر رہتا ہے تاہم کہتا ہے جو ہر دھڑکی ہوتی ہے اور ہر دھڑکی کے معمولی تجربوں سے مشابہ اور مماثل ہونے ہوئے بھی ان سے مختلف ہوتی ہے۔

کہانی شروع ہوتی ہے اور ہوتا ہوتا ایک خاص سمت میں چلنا شروع کرتی ہے۔ پڑھنے والا اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اس امید اور یقین کے ساتھ اسے پڑھتا ہے کہ بہت جلد اس کے سامنے کوئی ایسا بات آئے جس سے پہلے اس کے مشاہدے اور تجربے میں نہیں آئی۔ لکھنے والا اگر زیادہ دیر تک کہانی کو اسی سمت میں چلا رہے ہے اور اس نے چلنا شروع کیا تھا تو پڑھنے والے کو بے چینی شروع ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ اس طرح ایک مقررہ، متعین بنی ہوئی اور سیدھی ساری ذکر پر چلنے رہنے میں کوئی ایسا بات نہیں جس کی خاطر وہ آگے بڑھنے پر آمادہ نہ ہو۔ کیمرہ ہو اس لیے کہانی کو شروع ہونے کے تھوڑی سی دیر بعد اپنی سمت بدلتی چاہیے۔ شروع ہونے کے تھوڑی سی دیر بعد واقعے کا ایک جگہ کر دکھانا (یا شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کہ لٹک کر رہ جانا) کہانی کی منطق کے نقطہ نظر سے اشد ضروری ہے کہ اس کا اس طرح رکنا اور پھر اٹکا کی ایک نئے رخ پر چلنا بھی کہانی کی دلچسپی کی بنیاد ہے۔ واقعے کے اس طرح رک جانے کو بائیکاٹ معمولی سی رکاوٹ یا وقفے کے بعد آگے بڑھنے کو کہانی کے منطقی ضابطے میں اس لیے اہمیت دی گئی ہے کہ رکاوٹ کا یہی نقطہ یا ٹھہراؤ یا معمولی سا وقفہ یا لمحہ پڑھنے والے کے سوچنے میں وہ بلا سنا اضطراب پیدا کرتا ہے جسے فن نے شوق کا نام دیا ہے۔ کہانی میں اسی ٹھہراؤ، وقفے، رکاوٹ، الجھن، غلط فہمی یا اضطراب میں یہ سوال کرتی ہے کہ "اب کیا ہو گا؟" یا "دیکھیں اب کیا ہو گا؟" امدادی امداد ایک خاص سوال پیدا کرنے والی اس منزل کو کہانی کے فن میں Suspense کہا گیا ہے۔ غلط فہمی یا اضطراب پیدا کرنے والے اس لیے کہ زندگی کی سچائی میں کوئی جتنی جگہ نہیں زندگی میں اس کی پابندی ہے، اس کی تھوڑی سی ایسی لحاظ کا وجود محض اتفاق یا حادثے پر منحصر ہے۔ کہانی میں اسے جان بوجھ کر ایک واضح منصوبہ اور سرگھٹن کے تحت جگہ دی جاتی ہے اور پڑھنے والا اسی منطق کے زور پر کہانی کے اگلے حصوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ یہ جاننے کی خواہش کا آگے کیا ہو گا؟ اسے آگے چلنے پر کسائی اور مجبور کرتی ہے۔ اسے بالکل امداد نہیں ہوتا کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔ لیکن اس کا دل یہ جاننے کے لیے بے قرار ہوتا ہے کہ کیا ہونے والا ہے وہ قیاس سے کام لیتا ہے لیکن اس کو تذبذب سے اس کا دل دھڑکنا رہتا ہے کہ خدا جانے یہ قیاس غلط ہے یا صحیح اس کے دل میں ہلکا سا خوف بھی ہوتا

ہے اور بجلی سی امید بھی اور امید اور بیم کی اسی کیفیت سے کہانی کے اگلے سطر میں دکشی اور دلاویزی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی Suspense کے اضطراب انگیز لحاظ سے گزر کر ایک نئے سوڑ کی طرف مڑتی اور ایک نئے رخ کے طرف چلنا شروع کرتی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے اور بڑھنے والے کے تذبذب میں یقین کا ایک ہلکا سا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ اس رنگ میں رفتہ رفتہ دشمنی آتی ہے۔ قیاس میں پڑے ہوئے پردوں میں سے ایک پردہ اٹھتا ہے اور امید کی بجلی بجلی کر نہیں خوف کے اندھیرے کو ہلکا کرتی ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں جھجکی ہوئی باتوں کے جانے کا شوق اور تیز ہوتا ہے شوق کی یہ ہمیز قیاس اور تخیل کو ابھارتی اور انہیں یقین کی سرحدوں تک پہنچاتا چاہتی ہے۔ لیکن کہانی کہنے والے کو اس کے فن کی منطق نے اس راز سے آگاہ کیا ہے کہ یقین کا رنگ اختیار کرنا ہوا تذبذب، قیاس اور تخیل کو ابھار کر یقین کی منزل تک پہنچانے کی آواز د کرنے والا شوق اور خوف کے پردوں کو جرنے والی امید کی کرن اگر ایک خاص حد سے آگے بڑھ جائے تو کہانی کا سارا طلسم ٹوٹ جائے گا اور پڑھنے والے کے لیے اس میں بالکل کشش باقی نہیں رہے گی۔ اس لیے اس نے اپنے فن کے منصوبے میں ایک منزل اور بنائی ہے۔ یہ منزل اصطلاح میں crisis بیان یا بحران کی منزل کہلاتی ہے۔ کہانی یہاں پہنچتی ہے تو پڑھنے والے کے وہ تمام خوشگوار منصوبے اپکا اپکی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں جو گمان اور قیاس کو یقین کی طرف لے جا رہے تھے۔۔۔۔۔ خوف اور اندھیرے کو توڑنے کی جدوجہد کرنے والی کرنیں گھبرا کہ پیچھے کی طرف لوٹ آتی ہیں اور دھانچے کی رفتار میں جو رکاوٹ اس مرحلہ پیدا ہوتی ہے تذبذب بڑھ جاتا ہے۔ امید و بیم کی آویزش میں تپتی پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا زیادہ بے چینی کے ساتھ یہ سوال پوچھتا ہے ”ارے اب کیا ہو گا؟“ یہ بے چینی کہانی کے فن کی اس منطق سے پیدا کی ہے کہ یہ بے چینی نہ ہو تو کہانی اخیر تک ہرگز نہ پڑھی جائے۔ لیکن اسی منطق نے ہمارے ایک خفاطلماہ بتایا ہے اور وہ خفاطلماہ پہلے خفاطلماہ کی ضد ہے۔ بے چینی، غلش اور اضطراب، کہانی کا انجام جاننے کے شوق کی غلط صورتیں ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس بے چینی، غلش اور اضطراب کی کوئی حد بھی ہے؟۔۔۔۔۔ جتنا حد ہے اور اس کی پیمائش کہانی کہنے والا پانی منطق کے پیمانے پر کرتا ہے۔ وہ بے چینی، غلش اور اضطراب کو اتنا ہرگز نہیں بڑھاتا کہ دل دکڑکتے دھڑکتے سینے سے باہر نکل آئے۔ اعصاب کے تڑپنے اور کھینچے ہوئے تاریک جھناکے کے ساتھ ٹوٹ جائیں اور مایوسی سے دنیا آنکھوں میں اندھیرا ہو جائے۔ اس لیے کہانی کی اس بیجان اور بحران کی منزل تک پہنچنے میں کئی طرح کی احتیاطوں سے کام لیتا ہے۔

ان احتیاطوں میں سے پہلی احتیاط یہ ہے کہ واقعات کی رفتار اتنی دھیمی اور منظم ہو کہ پڑھنے والے کا خیال اور جذبہ پوری طرح اس رفتار کا ساتھ دے سکے۔ واقعات میں رفتہ رفتہ جو شدت یا کمپناؤ اور تناؤ پیدا ہوتا ہے اس کا اثر بالکل غیر محسوس ہو اور سب سے بڑی بات یہ کہ واقعات کی کڑیاں اس طرح ایک دوسرے سے ملی ہوئی ہوں کہ آنے والا واقعہ گزروے ہوئے واقعات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو۔ پڑھنے والا crisis کی غلش، اضطراب اور بے چینی کے احساس کے باوجود یہ ہرگز نہ سوچے کہ صورت حال محض اتفاق سے یا کہانی ٹکسنے والے کی غیر منطقی اور غیر معقول مرضی اور پسند سے پیدا کی ہے۔

Crisis اور Suspense کہانی میں تذبذب اور اضطراب کے دو اہم مرحلے ہیں۔ یہ دو

مرطے کہانی پڑھنے والے کے لیے کہانی کے منظر کو گوارا دلے اور دماغ پر درج ہوتے ہیں۔ یہ دونوں شرطے شوق کو تیز اور تیز تر کرنے کے شرطے اور بھانپنے ہیں۔ ان دونوں شرطوں کے درمیان پڑھنے والے کے جذبات میں اہم چرچا اور وہ جزو کی کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ کبھی تذبذب یا حیرت ہے اور بعض اوقات اس کی جگہ لینے لگتا ہے۔ کبھی دل پر اس کی تاریکی چھا جاتی ہے اور کبھی امید کی ایک کرن اس اندھیرے کو ہٹا کر دیتی ہے۔ وہ ہے کہ کبھی ہمدردی میں پھنستا ہے اور کبھی اس میں سے نکل آتا ہے لیکن کہانی کہانی میں فرق ہے۔ بعض کہانیاں ایسی ہیں کہ ان میں تذبذب اور اضطراب کا یا نارنجی حاد ہمارا پیدا ہوتا ہے۔ امید و بیم کی یہ کشمکش ہم جاری رہتی ہے۔ یقین اور بے یقینی میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرے کو غلبہ حاصل ہوتا ہے اور کہانی پڑھنے والے کو کشاں کشاں اپنے ساتھ لے کر آگے جڑتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک مقام ایسا آتا ہے جب مبروضہ کی ملا میں ٹوٹنے لگی ہیں۔ دل کا ہر دھڑکن محسوس ہوتی ہے اور آنکھوں میں ترپ کر رہ جاتے ہیں۔۔۔۔۔ یہ منزل کہانی کا Climax اس کا سچا اور بھلا شروع ہے کہ اس کے فوراً بعد انجام آتا ہے اور اعصاب کی ٹھنڈ دور ہونے لگتی ہے۔ درد کی ضربیں دھمکی ہو جاتی ہیں پڑھنے والے اس دل کی ٹھنڈک میں جاتے ہیں۔ کہانی شروع کرتے وقت جس شوق کو پیدا کیا تھا اسے تسکین حاصل ہو جاتی ہے۔ کہانی کے دوران میں ہر بار جو سوال پیدا ہوتے رہے تھے ان کا جواب مل جاتا ہے یہاں آ کر کہانی کی مشفق قصہ گو سے سوال کرتا ہے کہ انجام نے ہر بار پیدا ہونے والے سوالوں کا جو جواب دیا ہے کیا وہ زندگی کی عام اور سیدھی سادگی اور فطرت کی سلسلہ در سلسلہ مرتب اور منظم مطلق کے مطابق ہے؟ کیا کہانی پڑھنے والے اس جواب سے مطمئن ہے؟ کیا وہ یہ سمجھتا ہے کہ کہانی کا طرب خیز اور نرم انگیز انجام ان مقدمات کا بدیہی اور لازمی نتیجہ ہے جو کہانی لکھنے والا واقعات کے تار چرچا کی صورت میں قائم کرتا رہا تھا؟ کہانی کا انجام یا اختتام کہانی کے سفر کی وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچ کر مسافر پورے آرام کی نیند سوچا پاتا ہے اور یہ نیند صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ انجام کی بنیاد سچائی اور دیانت دار ہو۔ کہانی کے حسن میں سچائی اور دیانت دار کی کسوٹی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ اس سے واقعات جہاں آ کر ختم ہو رہے ہیں اور کرداروں کو جس حالت میں دکھایا گیا ہے اس کے لیے کہانی کے گزرنے والے محسوس میں پورا جواز موجود ہو۔

کہانی کو ایک خاص طرح شروع کر کے قاری کو کہانی کی طرف متوجہ کرنا، اس کے ابتدائی حصے کو اتنا دلچسپ بنانا کہ پڑھنے والا تنہید کے بعد بھی شوق کے ساتھ آگے بڑھے آگے بڑھے تو ایک ایسا مقام آئے کہ کہانی ایک جگہ تک کرکسی دوسری طرف رخ کرے اور یوں قاری کے دل میں ایک ہلکا سا تذبذب پیدا کر کے۔ اس بات کی طرف دھی کرے کہ وہ کہانی کو اور آگے بڑھے کہانی کے اس مخصوص نقطے اور اس کی رفتار کے ایک نئے رخ نے اس کے دل میں جو سوال پیدا کیا ہے وہ اس کے جواب کی جستجو میں شوق اور تذبذب کے ساتھ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر ہو اس سفر میں امید و بیم کی جو کیفیتیں ابھرتی رہتی ہیں خوف اور امید بے بدل میں جو دھڑکتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور اندیشے کبھی گھٹ کر اور کبھی بڑھ کر شوق کی لے میں جو اتار چڑھا پیدا کرتے رہتے ہیں ان سب کو اس طرح باہم مربوط کرنا کہ ان میں سے کوئی چیز خرابے میں ملے نہ غیر منطقی۔ قصہ گو کی فنکاری کے کوشش میں پلن کاری ہر کہانی میں ایک نئی صورت اور نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے اور ہر صورت اور ہر رنگ میں

جب قلم ہوتی ہے تو پڑھنے والے کو مطمئن اور سرور کر جاتی ہے، کہانی کو قلم کا ایک تر شا بکر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی حیثیت سے قابل قبول بنانے میں قصہ گو کو اس منطقی سے کام لینا پڑتا ہے جو قصہ گو کی پوری شخصیت میں ادب کو رواج کر دینا ضروری آتی ہے محض قصہ گو کا ادب نہیں بلکہ غور فکر کے علاوہ احساس اور جذبے کی شدت اور عقل کی رچھیں یہ سب چیزیں پوری طرح شیر و شکر اور ہم آہنگ ہو کر قصے کی ترتیب میں حصہ لیں تو قصہ پڑھنے والے کی نگری اور جذباتی دلوں ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اور ان اور قلب دلوں کے لیے اطمینان اور سکون کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

قصہ گو کہانی کا مواد اپنے گرد و پیش کی امنگی سے حاصل کرتا ہے۔ وہ کہانی دوسروں کے درد و غم اور راحت و مسرت کی کہانی ہوتی ہے لیکن اس جگہ جتنی کہ کہانی لکھنے والا جب تک آپ جتنا نہ بنائے جب تک دوسروں کے رنج و راحت کو اپنا رنج و راحت سمجھ کر انھیں اپنے ادب و طاری نہ کرے، اس وقت تک کہ کہانی میں تاثر پیدا کر سکتا ہے اور نہ سچائی اور نہ منطقی کا رنگ۔ اس لیے وہ مشاہدے کی مدد سے کہانی کا مواد جمع کرتا ہے فکر کے ذریعے اس مواد میں وسعت اور پھیلاؤ پیدا کرتا ہے اور عقل کی مدد سے اسے ایک نئی ترتیب دیتا اور اس کے بیکر کو نظر نواز اور دل آویز بناتا ہے۔ اور اس نظر نواز اور دل آویز بیکر کی ترتیب و تشکیل میں اس کی منطقی صرف جذبات کی پابند ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا مقصد ایک خاص تاثر پیدا کرنا ہے اور تاثر فراہم کیے ہوئے اجزاء کو ایک نئے انداز سے جوڑ کر پیدا ہوتا ہے۔ اس نئے انداز سے بنائے ہوئے بیکر میں کیا چیز کام کی ہے اور کیا چیز کام کی نہیں، اس کا فیصلہ اس لکھنوردی ہے کہ حسن کی کشش کا تمام تر انحصار صحیح تناسب ہی پر ہے اور اس بات کا فیصلہ اس منطقی کی مدد سے ہوتا ہے جو دماغ کی نہیں قلب و نظر کی پیدا کی ہوئی ہے، فکر کی نہیں جذبے اور عقل کی ساخت پر دانت ہے۔ یہ منطقی جمع کیے ہوئے مواد میں سے کچھ کے برتنے اور کچھ کے چھوڑ دینے کے اصول پر کار بند ہوتی ہے اور ہر کہانی میں ترک و اختیار کے اس عمل کی نوعیت جدا گانہ اور منفرد ہوتی ہے۔

کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچانے تک کہانی کہے والا اسے سسپنس اور Crisis کے جن مرحلوں سے گزانا چاہتا ہے ان میں بعض موقعے ایسے آجاتے ہیں کہ اگر وہ کہانی میں باقی رد جائیں تو قلم کی ساری منطقی کا شیرازہ بکھر کر رہ جائے اور وہ اثر جو آہستہ آہستہ بھرپور اور ایک دھمکی اور منظم رفتار سے پھیل چکا ہے تاثر کے لیے ٹپا ٹھلا تارہ جائے۔ اس لیے کہانی لکھنے والے کو راستہ میں آنے والی ان رکاوٹوں کو دور کرنا پڑتا ہے۔ اس میں طرح دور کرنا پڑتا ہے کہ اس کے سوا کسی اور کو ان کے وجود کا احساس تک نہ ہو۔ اس بات کا ایک پہلو اور بھی ہے جو ایک لحاظ سے تو زمانے کی منطقی کا ساتھ دیتا ہے اور ایک دوسرے لحاظ سے عام منطقی کو ٹھکرا کر لینی کی منطقی کو اپناتا ہے۔ کہانی لکھنے والا اپنی کہانی کو شروع سے آخر تک دلچسپ بنانے، اس کی دلچسپی کو قائم رکھنے اور پڑھنے کو اپنا فی منصوبہ جانتا ہے اور اس لیے آغاز سے انجام تک پورے سفر کا منصوبہ تیار کرتا ہے۔ یہ منصوبہ گو کا ایک طرح کا خاکہ ہوتا ہے کہ اس میں رنگ و بھر دے جائیں تو کہانی مکمل ہو جائے۔ یا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے کہ اس بنیاد پر کہانی کی پوری عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ یہ بات منطقی کے عین مطابق ہے۔ لیکن قلم کی منطقی اور کہانی کی منطقی کا مطالبہ یہ ہے کہ جب کہانی کا نقل مکمل ہو جائے یا اس کی عمارت بن کر تیار ہو جائے تو پڑھنے والے کو یہ شہ



بھی نہیں ہونا چاہیے کہ کہانی کا جو نقش یا اس کی جو شکل عبارت اس کے سامنے ہے اس کے پیچھے کوئی خاکہ دریا خانچہ بھی تھا۔ کہانی گھیسے دھا اگر صرف جلی منظر کو مانے اور دوسرے کی طرف سے دور گردانی کرے تو اس کے فن کا سامنا سودا خوار سے کسا سوا میں جاتا ہے اور اچھا لٹن کار چمکاپے سودے میں خسارہ اٹھانے کا قائل نہیں اس لیے وہ جلی منظر کی پابندی کرنے سے بھی زیادہ دوسری منظر کے اشاروں پر چلتا ہے اور قصان اٹھانے کی جگہ تلخ کماٹا ہے اور یہ تلخ ہے غلامی کی غرضتوں اس کی تسکین، اطمینان اور منطقی آسورگی۔

کہانی کے فن یا اس موقع پر ہیں مجھ لیجے کہ کہانی کی منظر اپنے وسیلے سے مدد ملے اور کرتی ہے اور ملے کر لے کرنے میں اکی پھا نہیں کرتی کہ اہل منظر اس پر نہیں کے ایک بات جو شاہ کان میں کہنے کا ہے یہ ہے کہ کہانی میں اہم لمحوں سے زیادہ اہم اور نازک وہ لے ہیں جہاں اہم نہیں معلوم ہوتے۔ یہ لے ہیں جن کی آڑ میں فن چھپا ہوا ہے ان لمحوں کی اہمیت اور نزاکت کو بچانے والا فن کا ہی ذائقہ کار ہے۔ جو اس لیے کہ کامیاب وہی ہے۔ دوسروں کے لیے گرو چمکی کا سرمایہ وہی سوا کرتا ہے، اور ان کی نظر اسی طرف راقی ہے جو حیرت انگیز لٹا جاتا ہے کہ وہ ہے۔ دوسرا مطالب اس ملے سے بڑا بھی ہے اور زیادہ اہم بھی۔ ہر کہانی کسی نہ کسی مقصد سے لکھی جاتی ہے۔ ہر کہانی کا ایک موضوع ہوتا ہے اور کہانی کہنے والا اسے آہستہ آہستہ لایاں کرتا اور ایک موثر انجام تک پہنچاتا ہے۔ کہانی فہم کر چکنے کے بعد اگر کہانی پڑھنے والے کے دل پر اس موضوع کی اہمیت عقل کی طرح بیٹھ نہیں گئی تو کہانی نا کام رہی۔ کہانی گھیسے والے کے لیے اس احساس میں غفلت لایا ہے۔ کہانی کی زبان سے کہانی گھیسے والا جو بات کہتا ہوتا تھا اگر کہانی وہ بات کے بغیر رخصت ہوگی یا پلٹے پلٹے کوئی اور بات کہہ کر قاتل ہوگا تو ان کا سامان قصان کے کھانے میں چلا گیا اس لذت سے بچنے کے لیے کبھی کبھی قصہ گو یہ کرتا ہے کہ وہ کہانی کے ہر مرحلے پہ اپنے موضوع اور مقصد کو یاد رکھے اور قاری کو بار بار اس کا احساس دلانا ہے۔ یہ بات بڑی محول اور منظر کے ضابطوں کے میں ملاتی ہے لیکن یہ حقیریت اور منظر کے ضابطے کی یہ پابندی کہانی کی منظر کے خلاف ہے کہانی کی انوکھی منظر کہانی گھیسے والے سے یہ کہتی ہے کہ کہانی شروع کرنے سے پہلے انہی طرح سوچ لو کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے۔ کہانی کا خاکہ یا اچانچہ تیار کرتے وقت اس موضوع کو کہانی کے ایک ایک خط اور ایک ایک گوشے کے ساتھ پیوست کر دو لیکن کہانی لکھنا شروع کر دو یہ بات بالکل بھول جاؤ کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے۔ کہانی گھیسے والے نے کہانی کا منصوبہ طے وقت گرد و خیال کے سارے مرحلوں پر اگر اپنے موضوع کو سامنے رکھا ہے تو کہانی گھیسے وقت سے ذہن میں رکھنا نہ صرف یہ کہ بغیر ضرورت ہے بلکہ لکھنے کے لحاظ نظر سے معز بھی اس طرح کی کہانی میں ایک بات نہیں راقی اور سامنے کھانا یا قاتل سے بھی تاخیر کے درشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور اس لیے اس نازک مرحلے پر بھی کہانی کہنے والے کو ذہنی کی منظر سے رشتہ توڑ کر کہانی کی منظر سے رشتہ جوڑنا پڑتا ہے اور حقیقت میں فن کار کے لیے یہ رشتہ دوسرے درشتے سے زیادہ اہم ہے اور اس رشتے کو اہم سمجھنے والے کے سامنے اس منظر کے بعض ایسے ضابطے ہیں کہ جنہیں کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی کی اس منظر کا نظام یہ ہے کہ اس کا فنکار زیادہ لچکیا ہو اس لیے بعض اوقات جو کچھ منظر کی نظر

میں ہے مٹی اور مستحکم فخر ہے یہاں با مٹی بھی ہے اور انہم بھی۔ یہ منطق دلچسپی پیدا کرتی ہے۔ اسے قائم رکھتی ہے۔ اسے بڑھاتی ہے اور کہانی ختم کرنے کے بعد بھی جاری رکھتی ہے۔ اس منطق کا کام مشق کو بھار کر اٹھا سنا اور زیادہ سے زیادہ اٹھانا اور اسے تسکین پہنچانا ہے۔ یہ منطق معقولیت اور نفسیاتی احساس کی پابند ہو کر ابھی تک بھی اس سے منہ موڑ لیتی ہے۔ یہ منطق ذہن کو منطق کی طرف سے ہٹا کر خیال اور جذبے کی طرف لے جاتی ہے اور یہ کام اس ہوشیاری اور جا بکدستی سے انجام دیتی ہے کہ ذہن کو منطق سے دور ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا ہے۔ یہ منطق انسانانہ منطق کو محترم سمجھنے کے باوجود مداخلت صرف اسی منطق کے سامنے ختم کرتی ہے جو پہلی منطق سے بلکہ زیادہ ہلکے تر بھی ہے اور زیادہ موثر بھی۔ اس منطق کا نام فن کی دنیا میں ”شاعرانہ منطق“ ہے اور کہانی کہنے والا محکم ہر کسائی منطق کے پاس آتا اور اسی سے شعور بے طلب کرنا اور اسی کے دیے ہوئے شعوروں پر عمل کرتا ہے۔

## کہانی اور معاشرے کی اصلاح

سید وقار عظیم

ظلی کرنا انسان کی فطرت ہے، جو فطرت میں کرنا وہ انسان نہیں۔ انسان کے گروہ عمل پر ازل سے اس کا سایہ ہے۔ انسان ہونے اور ظلی کرنے میں ایسا رشتہ ہے جواہر اے آفریقہ سے قائم ہے بلکہ آج پچھلے تو اس کا سلسلہ اس وقت سے شروع ہوا کہ پہلے انسان نے دنیا میں قدم بھی نہیں رکھا تھا۔ جنت میں انسان سے جو کچھ ظلی سرور ہوئی اس کے پیچھے خدا کی مصلحت اور مرضی شامل تھی اور وہی مصلحت اور مرضی آج تک اسی طرح انسان کے ہر قدم کی رہنما ہے آج بھی ہم عجیب، غریب اور موقوف فطرت اسے کہیں گے جو ظلیاں نہ کرتا ہو یا ظلیاں نہ کرنے پر قدرت نہ رکھتا ہو۔ جن پر ہی، اور لڑنے ہی کی طرف سے انسان سے غلبہ ہیں کہ ان سے ایسا فعال ہرگز ہوتے ہیں جو بعض اوقات ان خاصوں اور کمائیوں سے خالی ہوتے ہیں جو انسان کے ہر عمل میں جاری و ساری ہے۔ ظلی کرنے کے اسی امتیاز نے انسان کو اثرات و تقوٰات غمراہ کیا ہے۔

انسان اثرات و تقوٰات ہے اس کے اندر جو ظلیوں اور کمائیوں کا مرکب ہوتا ہے اسی لیے ہم بہت سے انسان جب کسی دوسرے انسان کو ظلی کرتے دیکھتے ہیں تو ہمیں اس پر حیرت نہیں ہوتی اس لیے ہم ان ظلیوں کو زندگی کا ایک معمول سمجھ کر ان کی طرف دھیان دینا بھی ضروری نہیں سمجھتے۔ لیکن دوسرے کو ظلی کرنے دیکھ کر اس کی طرف دھیان نہ دینے کا رویہ عموماً اس وقت اختیار کرتے ہیں جب انسان کی ظلی اس کی ذات تک محدود رہتی ہے اور اس کا اثر دوسرے کی ذات پر یا انسان کی اجتماعی زندگی پر نہیں پڑتا۔ اسی لیے گناہ چھپ کر کیے جاتے ہیں اور جب چھپ کر کیے جاتے ہیں تو ان کی طرف سیاہ آنکھیں بند کر لینے کو مصلحت سمجھا جاتا ہے اس کے برخلاف اگر انسان کوئی ایسی ظلی کرے یا اس سے بھی بڑھ کر گناہ گناہ کر دے جو اس کا اثر دوسروں پر پڑے تو لوگ اسے ایسے دیکھتے ہیں جیسے ہم دیکھتے ہیں، ظلی کرنے والے کے لیے سزائیں تجویز کی جاتی ہیں اور کوشش کی جاتی ہے کہ اس طرح لوگ اس طرح کی ظلی نہ کریں، ایسی صورتیں پیدا ہوں کہ اس طرح کی برائی نہ ہو یا عام طور سے اسے کرنے والے کو برا سمجھا جائے اور یوں گویا برائی کا سد باب اور اس کی اصلاح ہو۔ انسان کی زندگی کی داستان غلبہ و سبک سے جس حد تک ہم تک پہنچا ہے ان میں سب سے زیادہ ذکر انسان کی ان فوج معرہوں کا ہے جو زندگی کے غلبہ و سبک میں حاصل کرتا رہا ہے۔ اپنے آپ کو اپنے ماحول کا سردار بنانے اور اس ماحول کو اپنے مقاصد کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے انسان نے ہم جو کشمکشیں کیا اور جن کا سلسلہ آج تک جاری ہے زندگی کی پوری داستان میں انہیں کوششوں اور کامیابیوں کے ذکر کو سب سے پہلا مقام دیا گیا ہے لیکن انسان نے یہ کوشش کرتے ہوئے اور کامیابیوں سے ہم کنار ہوتے ہوئے بھی ایسی ظلیاں کی ہیں کہ اس کی داستان کے صفحات پر جا

بجائے سیاسی جنگی دکھائی دیتی ہے۔ یوں گویا یہ قطعیاً اس کی داستانِ حیات کا دوسرا اہم موضوع ہیں۔ انسان کی تمدنی اور معاشرتی زندگی میں اس کی کمزوریوں اور کمزوریوں نے جو طرح طرح کی صورتیں اختیار کی ہیں ان کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہوا ہے کہ انسان نے برائی کو برائی کہنے اور اس سے بھی زیادہ برائی کہا جاتا تھا اس کرنے یا بعض غیر معمولی صورتوں میں اس کی مدح بھی کرنے کو اپنا مستقل قائل بنایا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ برائی کی مدح کلی کرنا اس کا علاج نہیں۔ اصل علاج یہ ہے کہ برائی کی اصلاح کی جائے اور اس طرح کی جائے کہ برائی کرنے والے بری عادت کو برائی سمجھنے، کا عادی بنے اور کوشش کرے کہ اس کا اپنے دامن کو اس لٹلی یا گناہ کے داغ سے مٹھو کر رکھے۔ جس منطق نے انسان کو یہ بات سکھائی کہ جب وہ کسی چیز کو برائی سمجھے تو اس کی اصلاح کی کوشش کرے اسی منطق کا تقاضا یہ بھی ہے کہ وہ یہ سوچے کہ اصلاح کن کن طریقوں سے کی جاسکتی ہے۔ ان طریقوں میں سخت سے سخت سزائیں دینے یا لوگوں کو دھار پر چڑھانے کے طریقے سے لے کر نرمی اور محبت سے نصیحت کرنے تک نہ جانے کتنے طریقے ہیں جن سے انسان اصلاح کا کام لیتا رہا ہے لیکن معاشرتی زندگی میں جس طریقے سے سب سے زیادہ کام لیا گیا ہے وہ کہانی کہہ کر اصلاح کرنے کا طریقہ ہے۔ کہانی میں برائی کو برائی سے بھی زیادہ برا اور اچھائی کو اچھائی سے بھی زیادہ اچھا کر کے دکھانے کی جو صلاحیت اور استعداد ہے اس کا اثر یہ ہے کہ وہ سننے اور پڑھنے والے کے ذہن کو فوراً متاثر کرتی ہے اور بعض صورتوں میں یہ تاثر دیر پا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی زندگی کے ہر دور میں اس سے اصلاح کے کام میں بہت مدد ملی گئی ہے۔

کہانی میں بچے، بوڑھے، جوان، اور عجز، عورت، مرد، دانا اور نادان سب دلچسپی، کشش اور تاثر محسوس کرتے ہیں، اس لیے اصلاح کی خدمات جس کے حصے میں بھی آئی ہے اس نے اپنے اپنے اعزاز میں اور اپنے اپنے طریق پر اسے اپنی مقصد برآری کے لیے استعمال کیا ہے۔ انسان نے جانوروں کی چھوٹی چھوٹی کہانیاں اسی مقصد سے لکھیں ”بچہ تیر“ کے بے شمار چھوٹے چھوٹے قصے اسی مقصد کے لیے لکھے گئے اور اس سے آگے چل کر خیالی کہانیاں اور طویل داستانیں دلچسپی کا سامان فراہم کرنے کے علاوہ اسی خاص مقصد کے پیش نظر لکھی گئیں اور یوں چڑچڑے کی سادہ دم حصوم کہانی سے لے کر موجودہ دور کی انتہا درجے کی پیچیدہ نفسیاتی کہانی تک۔ کہانی کی نہ جانے کتنی قسمیں ہیں اور ان سطحوں پر رہ کر کہانی کہنے اور لکھنے والوں نے اپنی اپنی پسند و مزاج کے مطابق جب انھیں اپنے مشاہدے، خیال اور فکر کے گونا گوں سانچوں میں ڈھالا ہے تو کہانی نے اسے روپ اختیار کیے ہیں کہ ان کی کتنی دھار ممکن نہیں۔

یہ مختلف رنگ روپ کی ان گنت اور بے شمار کہانیاں ان سب کا موثر آلہ کار ہیں جنہیں کسی نہ کسی اعزاز میں اصلاح کا فریضہ انجام دینا پڑا ہے۔ وہ غیر اور ولی بھی ان سے کام لیتے ہیں، سیاست کے تقاضوں کو بھانے اور چلانے والے بھی انھیں اظہار خیال کا ذریعہ بنا لیتے ہیں اور مسلم، واعد اور خلیفہ بھی جابجا انھیں کی حد سے دوسروں کو ہم خیال اور ہموار بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور غور سے دیکھیں تو یہ بات تردید کے خوف کے بغیر بھی جاسکتی ہے کہ ان میں سے ہر ایک نے جب کوئی کہانی برآں سنائی ہے اور ایسے اعزاز سے سنائی ہے تو وہ ان کے مقصد کے حصول میں ان کی ممکن و عدم کارآمدت ہوئی ہے۔ ان سے بھی بڑھ کر وہ تمام جینے جنھیں ہم اپنے اپنے حلیے کے

مطابق ضروری ناکس کا کلام اور پیغام کہتے ہیں کہ انہوں نے مجھے پڑے ہیں۔ ان تمام مہینوں میں بلا امتیاز کہانیوں کو تعلیم و تعلق کا ذریعہ بنایا گیا ہے اور صحیح اصطلاح کا بھی۔ یہ دلی مصیبت تو مرنے والی قوموں کے واقعات بنا کر یہ متوجہ کھاتے ہیں کہ بعض اسباب ہمیشہ بعض نتائج پیدا کرتے ہیں اور اس لیے اگر کوئی قوم بعض برے نتائج سے محفوظ رہنا چاہتی ہے تو اسے بعض اسباب سے بچنا چاہیے۔ واقعات جان کرنے میں جو مطلق ہے وہی کہانی کو ایک سوڑ اور دل نہیں چڑھتا ہے اور اس لیے سننے والوں کو اپنی طرف کھینچتی اور ہر ایک کے دل میں تاثیر اور یقین کا بیج پڑتی ہے۔

کہانی خدا جی یا جی سے کی ہو، خواہ کچھ اور فرشتوں کی، خواہ جن پر ہی اور دیوی کی، خواہ حاتم طائی اور غراب تک پرست کی یا ان سے الگ ہٹ کر تاریخ کے کسی سہرا، سہراب، رستم، رام، بلکمن، دارجن اور امیر حمزہ کی، ہمیں کیا بتاتی ہے کہ بعض چیزیں بعض اسباب کا لازمی اثر ہوتے ہیں۔ سبب، نتیجہ اور اثر کی ان کڑیوں کو جب بھی یاد کر دیکھیے یہی بات سامنے آتی ہے کہ بدی کا انجام برا اور نیک کا انجام پسندیدہ ہے اور جب یہ بات سامنے آتی ہے کہ بدی کا انجام برا اور نیک کا انجام پسندیدہ ہے اور جب یہ بات سامنے آتی ہے تو آدمی کے دل میں خود بخود نیک خیال اور نیک ارادے جگمگاتے ہیں۔ وہ برائی کو ترک اور اچھائی کو اختیار کرتا اور نیک خیال اور نیک ارادے کو نیک عمل کی صورت میں پاتا ہے اور یوں معاشرتی زندگی میں اصطلاح کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

فکر یہ کہ کہانی کی وہ مطلق جو فلسفیانہ مطلق سے بالکل مختلف ہوتی ہے اسے غراب، خیر، ویرسا، خانقاہ، قمر و بارگاہ تک پہنچتی اور ہر ایک کی نظر میں پسندیدہ اور محبوب ہوتی ہے۔ بالکل بھی صورت ادب و شاعری دنیا میں بھی ہے۔ انسان نے اپنی تہذیبی زندگی میں قمر و ادب سے اظہار و ابلاغ کا کام لیا ہے، اپنے دل کی بات دوسروں تک پہنچائی ہے اور اس طرح پہنچائی ہے کہ سننے والے کو وہ اپنے دل کی بات معلوم ہوتی ہے۔ کبھی اسی ادب نے داخلی زندگی سے زیادہ خارجی زندگی کی مصوری کا اہم منصب ادا کیا ہے اور اس طرح ادب کے ذریعے مشاہدات اور مشاعرے کا وسیع سرمایہ ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری سے تیسری تک منتقل ہوتا رہا ہے (اور ہوتا رہے گا) لیکن اپنے مشاہدات اور مشاعرے کو دوسروں تک پہنچانے بلکہ دوسرے زبانوں تک پہنچانے کے لیے انسان نے ادب کے جتنے اصناف وضع کیے ہیں ان میں سب سے زیادہ حتمی کہانی ہی ہے۔ خواہ وہ داستان ہو، خواہ ناول، خواہ تخیل اور خواہ الحسان۔ اس کی ایک وجہ اور بہت سے اسباب کے علاوہ کہانی کی وہی مطلق ہے جسے ذہن بھی قبول کرتا ہے اور حتمی میں بھی گہر ہوتا ہے اور اس لیے کہانی سے اصطلاح کا جو کام ادب نے لیا ہے وہ دلی اور سیاسی و دنیائی کے ہیں انہی میں علم، ماحول اور خلیب۔

دنیا کے ادب کی تاریخ شاہد ہے، اور اس شہادت کو آج کی حد تک ترقی یافتہ دنیا بھی نہیں جھٹکتی کہ کہانی (اور خاص کر وہ کہانی جو ادب میں اور آپ کو سناتا ہے اصطلاح کا یا اول یقین اور اس لیے جو اس طریقہ ہے اس لیے کہ اصطلاح کے اس طریقے کی مطلق ماحول، سبب، معلوم اور سبب دان کی مطلق سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ یہ مطلق ہر دوسرے مصلح کے برخلاف اصطلاح کی ضرورتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے اور اس کے تقاضوں پر زور دیتے ہوئے بھی انہیں ان کے مطالبات پر غالب نہیں آنے دیتی۔ بدی کی صورت پر اصطلاح کی ضرورت اور تقاضا

یہ ہے کہ بات اس طرح کی جائے کہ سننے والے پر پوری طرح واضح ہو جائے کہ بعض اسباب لازمی طور پر کیا نتیجہ پیدا کرتے ہیں۔ اصلاح کا منصب اسی بات پر زور دیتا ہے کہ جو کچھ کہا جائے اس میں ابہام نہیں ہونا چاہیے، اس لیے کہ ابہام کی موجودگی میں سننے والوں کے لیے ہمیشہ یہ گنجائش رہتی ہے کہ وہ سنی ہوئی بات کی جو توجیہ یا تاویل چاہیں کر لیں اور سننے والا بات کی جو توجیہ یا تاویل کرتا ہے وہ ضروری نہیں کہ کہنے والے کے خیال اور مقصد سے مناسب، مطابقت اور ہم آہنگی رکھتی ہو۔ اس لیے احتیاط کا تقاضا یہ ہے کہ بات ابہام سے خالی اور صاف، سرتج اور دو ٹوک ہو۔ مسلم، واقعہ اور مسلک کے نقطہ نظر سے بھی اعجاز سب سے زیادہ مناسب ہے۔ دو سننے والے سے ہر ایک دھڑلے سے کہتے ہیں اور کہنا ضروری سمجھتے ہیں کہ دیکھو اعلان لااں اسباب سے فلاں فلاں نتیجہ پائیدار ہوتے ہیں۔ اگر تم ان چیزوں سے یا ان چیزوں کے پیدا کیے ہوئے انجام اور اثر سے مفلوظ رہنا چاہتے ہو تو ان اسباب کے قریب نہ جاؤ۔ وہ اسباب بھی خود بیان کرتے ہیں اور ان سے نتیجہ بھی خود نکالتے ہیں اور نتیجہ نکال چکنے کے بعد اس کا اعلان اس اعجاز سے کرتے ہیں کہ سننے والے کے دل پر بھی کبھی کبھی چوٹ لگتی ہے، کبھی وہ اعلان کے اس اعجاز سے بھیغلاتا ہے اور کبھی اس بات پر خفا ہوتا ہے کہ اصلاح کو عزیز رکھنے والے نے اس کی ذہانت پر ذرا بھی بھروسہ نہیں کیا اور بات ایسی ادنیٰ سطح پر بیچہ کر کی ہے کہ اس میں اپنی برتری اور مخاطب کی کمتری اور بعض صورتوں میں حقیر کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ ادیب بھی اصلاح کی اس ضرورت کو سمجھتا اور اس کے اہم تقاضیت کو پوری طرح محسوس کرتا ہے لیکن وہ اس ضرورت اور تقاضے پر فن کے تقاضوں کو سمیٹ چکا ہوتا اپنے منصب کے مطابق جانتا ہے اور اس لیے اس کی روش ہر دوسرے اصلاح پسند سے مختلف ہوتی ہے۔

اصلاح کی جس روش پر کہانی کہنے والا ادیب چلتا ہے وہ بزرگی کی نہیں دوست داری کی روش ہے۔ برتری کی نہیں ہم سہری کی روش ہے اور منطق کی روش ہوتے ہوئے بھی عقل کی رہنمائی اور جذبے کے گناہ کی روش ہے۔ اچھا قصہ گو یا انسان نگار جب کہانی کو اصلاح معاشرت کا ذریعہ بناتا ہے تو سامع یا قاری کو ایک کترہ بے کی قلوبی گھنٹے بغیر، اس کی ذہانت اور ذکاوت پر پورا بھروسہ کر کے، ایجاد اور اختصار سے کام لیتا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کو خود نتیجہ اخذ کرنے یا محو رہے عقل کو مکمل کرنے یا سادے خاکے میں رنگ بھرنے کا موقع دیتا ہے اور یوں اسے اپنی فنی تخلیق میں اپنا شریک بنا کر اس کے لیے مسرت و انبساط کا سرمایہ مہیا کرتا ہے۔

کہانی بنیادی طور پر دلچسپی کی چیز ہے اور اس کی دوسری خصوصیت اس بنیادی خصوصیت کی تابع ہیں۔ چنانچہ اس کی اسی خصوصیت کی بنا پر اس سے ہر زمانے میں اصلاحی مقصد کے ایک موثر آلے اور وسیلے کا کام لیا گیا ہے۔ لیکن اصلاح کی طرف قدم بڑھانے والوں نے اصلاح کی دھن اور لگن میں عموماً اس جھٹکی طرف سے آنکھیں بند کر رکھی ہیں کہ جب وہ کسی سے مخاطب ہوں تو واقعہ کا نامنا محاذ اختیار کرنے کے بجائے دوست کے شکار سے مدد لیں۔ اصلاح کے دوسرے علم برداروں کے خلاف قصہ گو نے ہمیشہ چودھو حلقہ کے خشک دورے ہر عرصہ راستے پر چلنے سے گریز کیا ہے اور جہاں وہ ایسا نہیں کر سکا یا جہاں اس نے اپنا بے تکلف لباس اتار کر واقعہ کا ہر تقدس خلعت زیب تن کرنے کو ترجیح دی ہے وہاں اس کی بات کی تائید میں کی آگئی ہے اور اسی لیے ہر دور میں اس بات پر زور دیا گیا ہے اور آج پہلے سے بھی زیادہ زور دیا جا رہا ہے کہ معاشرے کا ایک حساس فرد ہونے کے

حیثیت سے تو وہ بھی اصلاح کی خواہش کا ہونا لازمی ہے اور اس لحاظ سے وہ ایک طرح کا مسلم اور مسلم ہے لیکن ایسا مسلم اور مسلم جو صاحب فن بھی ہے اور اس کا بھی صاحب فن ہونا اسے اعلیٰ درجے کا مسلم اور مسلم بنانا ہے اس لیے کہ اسے فن نے زبان کی جو شیریں، لہجہ کی جو دل نشینی، خیال کی جو رنگین اور ہڈیوں کا جو سوز و گداز عطا کیا ہے اس سے وہ محض محروم ہے جو اپنے چہرہ و دست پر کسی طرح کا پردہ ڈالنے کو اپنے ملی منصب کی توہین سمجھتا ہے۔

## کہانی اور حسن بیان

سید وقار عظیم

کہانی محب چیز ہے کہ اس کے کہنے کو بہت آسان بھی کہا گیا ہے اور بہت مشکل بھی۔ آسان تو یوں کہ کہانی انسانی زندگی کے اس مہم کی پیداوار اور اس دور کی یادگار ہے جب انسان کا ہر عمل تکلف سے پاک اور فصیح سے آشنا تھا اور مشکل یوں کہ انسان نے کہانی کہتے کہتے کہنے کے اعجاز میں اتنے ہنر پیدا کیے ہیں اور اسے ایسے تکلف کی چیز بنا دیا ہے کہ جو اس تکلف کے رموز و اسرار سے یا اس کے فن سے واقف و آشنا نہیں اسے فن ہار گاہ سے حسن و تاثیر کی سند عطا نہیں ہوتی۔ کہانی ارتقا کی ان گنت منزلیں طے کرتی ہوئی اب ایسے مقام پر پہنچی ہے کہ اس کے کہنے کی ہزار قسمیں اور ہزار طریقے ہیں اور ہر طریقہ، قسم اور اسلوب دوسرے سے زیادہ لطیف اور نازک اور اسی لیے اس کی پرکھ کی کوئی ایسی کسوٹی بنا نا اور کوئی ایسا معیار مقرر کرنا جسے اچھا اور برے کی تیز کاغذی وسیلہ کہا جاسکے، دشوار اور بعضوں کے نزدیک ناممکن ہے۔ پرکھ کی کسوٹیاں بنائی گئی ہیں، فرق و امتیاز کے معیار مقرر کیے گئے ہیں اور قدر و قیمت کے اندازے کی میزائیں وضع کی گئی ہیں لیکن بالآخر معیار مقرر کرنے والوں اور میزائیں وضع کرنے والوں نے بے بس ہو کر یہ بھی کہا ہے کہ کہانی فن سے بھرپور بھی ہے اور فن سے خالی بھی یا حکیم مغرب کی زبان میں Artful بھی ہے اور Artless بھی۔ لیکن ایک چیز ہے جو فن کے اس ہونے اور نہ ہونے میں یکساں موجود ہے اور وہ ہے کہانی کہنے کا ایسا اعجاز اور ایسا طریقہ جو سننے والے کو اپنی طرف کھینچے اور پھر کسی اور طرف نہ جانے دے۔ اسی چیز کا نام حسن بیان ہے کہ جب کہانی کہنے والا اس سے کام لیتا ہے تو جو کوئی اس کہانی کو سنتا ہے اس کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور متوجہ ہو کر بھرپور کی بات پر کان نہیں دھرتا۔ کہانی کی پوری تاریخ اور داستان میں بے شمار کردار ایسے گزرے ہیں جو حسن بیان کے اس رمز کے شناسا تھے۔ لقمان کو یہ گرا آتا تھا۔ گھر کی بڑی بیڑمیاں، جن کا اب صرف نام ہی نام باقی رہ گیا ہے اس گرسے پوری طرح واقف تھیں اور ہمارا داستان گو جو گفتگو ان دیکھی دنیاؤں کی کہانیاں سنا آتا تھا اور یوں سنا آتا تھا کہ سننے والے اپنی بستیاں چھوڑ کر اس کے لفظوں کے عظم کے سہارے خیال کی بستیاں بساتے تھے، اس جہر میں ملحق تھا۔ ان سب کی کہی ہوئی کہانیوں میں سننے والوں کے لیے جو کشش تھی وہ حقیقت میں اسی حسن بیان کا کرشمہ تھا۔ ان سب کہانی کہنے والوں کی کہانیاں اکثر خیالی دنیا کی کہانیاں ہوتی تھیں۔ عظم و اسرار کی کہانیاں، جنوں پر یوں اور کوہ قاف کی سرزمینوں کی کہانیاں، انسان سے الگ مہم کر میدانوں کی کہانیاں۔ ان سب کہانیوں میں ذاتی تجربے کو بہت کم دخل ہوتا تھا، لیکن سننے والا جب انہیں سنتا ان پر یقین کرتا اور ان کی سچائی پر آمنا و صداقت کہتا۔ ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ حیرانگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی کی بدولت ہے۔ یہی لفظ ہیں جنہوں نے ان کہانیوں میں رنگ بھی بھرا ہے اور نقشے کا جادو بھی، اور یہی حسن بیان ہے۔ بیان کا یہی حسن ہے جس نے لقمان اور سحر کی کو، جعفر اور ناسائی کو، قلابہ اور مویاں کو، گوئے و ڈکڑ اور جواکس کو، میرامن اور نذیر احمد کو ہمیشہ کے لیے زندہ کیا ہے۔ ان کہانی کہنے والوں نے اس وقت کہ جب



کہانی اور فن کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہوا تھا اور اس وقت کہ اس کا ایک ایک لفظ فن کی میزان میں کتا ہے، جسٹن جان کو انجی کہانی کا سب سے بڑا حراز اور محک جانا۔ جی حراز اور جی راز ہے جس کے کہنے والے کہانی کو زور دیکھنے اور اسے زندگی کی جھینکوں سے بڑی حقیقت بنانے کی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ لیکن اس خدمت کا حق کچھ چھپے تو اسی وقت پورا ہوتا ہے جب کہانی لکھنے والا کہانی شروع کرنے سے اس کے ختم کرنے تک اس کچھ کو فراموش نہ کرے کہ اس نے اگر کسی جگہ بھی منہ جان کا رشتہ ہاتھ سے دیا تو کہانی کی شاعر کم ہو جائے گی۔

کہانی بھی دوسرے فنون کی طرح یا ادب کے دوسرے اصناف کی طرح ایک ایسا فن یا ایک ایسی صنف اور ایک ایسا کل ہے جو بہت سے اجزاء سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ ان اجزاء میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی ایک حیثیت اور اہمیت ہے لیکن یہ حیثیت اور اہمیت اس حیثیت کی تابع ہے جو اس کل کو ایک فن یا صنف کے اعتبار سے حاصل ہے۔ کہانی کے اس فن یا صنف کا تجزیہ کیا جائے اور اس حصار کی جستجو کی جائے جنہوں نے اسے ایک موثر فن یا صنف بنایا ہے تو اس کی حمید سے بے کر خاتمے تک اس کے ابتدائی فقرے سے آخری جملے تک درمیان میں بہت سے سرطعات آتے ہیں اور انہیں فن یا صنف فقرے مختلف اصطلاحی نام دیے گئے ہیں۔ کہانی کی حمید اس کا وہ واضح نقطہ جہاں کہانی کا مقصد طارے سامنے آتا ہے اور اس نقطے پر آ کر کہانی ایک خاص رخ کی طرف چلتا شروع کرتی ہے اور اس رخ پر چلتے ہوئے اپنی منزل مقصود یا انجام تک پہنچنے سے پہلے کتنے ہی اجار چھاؤ، جھان و اضطراب اس کے سامنے آتے ہیں۔ ان سب سرطوں میں گزرتے ہوئے کہانی کہنے والے کو حسب ضرورت پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب اور سیرت کشی کے مختلف خاصوں کو پہرا کرنے کے علاوہ واقعات کے بیان اور مناظر کی حدود کی ممانعت اور اسے قائم کرنے کی طرف بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے اور جب کہیں جا کر کہانی موثر اور دل کشانہ صفت بنتی ہے۔ فرض حمید سے خاتمے تک کہانی کہنے والے کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کہانی سننے یا پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ کرے کہ اس کا دھیان کسی اور طرف نہ جائے۔ اس مقصد کے حصول کا سب سے موثر بلکہ واحد ذریعہ مہین بیان ہے۔ کہانی کہنے والا اسی بیان کے ضمن سے کہانی کے شروع میں ایک ایسی لفظ یا عبارت ہے کہ دیکھنے اور سننے والے اس طرف توجہ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ پھر جب وہ اس طرف توجہ ہو جائیں تو اس کی تمام تر کوشش اس بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ حاصل کی ہوئی توجہ قائم رہے۔ اس کوشش میں کامیابی کا انحصار بھی اس بات پر ہے کہ حمید کے بعد کے سرطوں پر مہین بیان کے مطالبات کو کس حد تک پورا کیا گیا ہے۔

ہم اپنے انسانے کی تاریخ پر نظر رکھیں اور اس تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیں کہ جن انسانوں نے اس صف میں اپنے لیے کوئی مقام بنایا ہے۔ ان کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی نظر آئے گا کہ کامیاب ہونے والوں کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی کے حسن نے لیا ہے۔ پریم چند، جہاد حیدر، بلدھ، دلازخ، پوری، اعلیٰ مہاس، مستی، مجنوں گورکھ پوری، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منو، کرشن چندر اور احمد عظیم قاسمی ہمارے قریب کے کلامے میں انتہاء حسین، ماضی، احمد، جیلانی، ہانو، سادق حسین اور نوید انجم نے دوسروں کے مقابلے میں حسن بیان کی لہیرے کو زیادہ محسوس کیا ہے اس لیے دلوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے اور اس کے قریب سے بھاگتے ہیں۔

”اس قدر چمکا دیئے والا زرد رنگ میں نے پہلے کہیں نہیں دیکھا تھا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے اس کے گالوں پر ہاتھ بھیرا جائے تو تھلیوں کے پروں کی طرح سونے کے ذرے جھٹ اٹھیں اور چلتا نہیں گئے۔“

”وہ آج بھی چلتے چلاتے ریوڑیاں غریب لایا تھا۔ کتنے کی دم اور انسان کی عادت، یہ دو چیزیں تو ایسی ہیں جیسی ہو گئیں ہو گئیں۔ بدلتی بدلاتی نہیں۔ دودھ کا جلا چماچ پھونک پھونک کر پیتا ہے لیکن اسے تو اپنے پیسے پھونکنے کے بعد بھی عقل نہ آتی تھی۔ کسی خواجہ دالے کے پاس اعلیٰ ریوڑیاں نظر آئیں اور وہ پھسلا۔“

ان میں سے پہلا ٹکڑا احمد عظیم قاسمی کے افسانے ”آتش گل“ کی اور دوسرا انتظار حسین کی کہانی ”اجردھیا“ کی تمہید ہے ان تمہیدوں میں دو کرداروں کا تعارف جس اعمار سے کیا گیا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان میں بات اس اسلوب کی وجہ سے دلچسپ اور جاذب توجہ بنتی ہے جس میں وہ کہی گئی ہے۔ ”نیا قانون“ منٹو کا مشہور اور فنی اعتبار سے بڑا مکمل افسانہ ہے اس افسانے کا ہیرو جس ”نئے قانون“ کی آرزو میں جی رہا تھا، وہ ایک خاص دن نافذ ہو گیا اور اس نے یہ سمجھ کر کہ آج وہ آزاد ہے اس گھر سے کی خوب مرمت کی جس نے اسے ایک مرتبہ بہت ذلیل کیا تھا۔ وہ گھر سے کو پیسہ ہاتھ اور مجمع کی طرف دیکھ کر کہہ رہا تھا:

”وہ دن گئے جب غلیل خاں قاضی اڑایا کرتے تھے۔ اب نیا

قانون ہے یہاں۔۔۔۔۔ قانون ۱“

بے چارہ گورالہ اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ بیوقوفوں کی مانند کبھی استاد منٹو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی جھوم کی طرف۔

استاد منٹو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ ”نیا قانون“ چلاتا رہا۔ مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

”نیا قانون، نیا قانون کیا بکد ہے ہو۔۔۔۔۔ قانون وہی ہے

پرانا!“۔۔۔۔۔ اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔

منٹو کا افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے اور قاری کے دل پر اثر کا ایک نقش اس لیے چھوڑ جاتا ہے کہ بات بالکل سیدھے سادے اور سیدھے ظلف اعمار میں کہی گئی ہے کہ یہ بھی حسن بیان کی ایک صورت ہے۔ صادق حسین کا افسانہ ”سورج بکھی“ یوں ختم ہوتا ہے:

”سورج ریشمی بکھی اور سبز سائن کی رضائی سانس لینے لگی۔ کھلے

کھلے دروازے میں پڑا ایلا پروہلہ لڑنے لگا۔ سورج بکھی نے کوئی

چٹا نہ سن کر اپنے چہرے پر سے دونوں ہاتھ ہٹائے لہو کا ایک

تقریباً بھی نہ کھاتا تھا۔ ہم کراہنے والوں کی طرف دیکھا  
 وہ بھر کا پتے ہوئے ہاتھ سے آجدار ہل ہل ایسے گوشت سے  
 لال کر زدہ ٹیلوں کے فرش پر بیٹھ گیا۔ اس نے جھک کر  
 دیکھا پلوں نے جامہ ٹیلیں پر سائے کر رکھے تھے۔ آکھاب  
 کے ماتھے پر پیسے کی ایک پورہ بھی نہ تھی۔ اس کے بے حس ہاتھ  
 پٹک کی پٹا سے نیچے نکل رہے تھے۔

لغات کا قافلہ پلٹ کر پیچھے کی طرف چلے گا۔ ایک ایسے انسان کے خاتمے میں شاید سے دور عقل کی  
 مدد سے انسانہ طور پر جو تصور بنائی ہے اس کے قتل کو اجاگر کرنے کا سہرا صحن بیان کے ہاتھ ہے کہ اگر انسانہ طور  
 بات چیت سے اور سوچے سمجھے انداز میں۔ لفظوں کی صحیح تدوین و قیمت محسوس کر کے نہ کہتا تو تصویر کا نقش آغا لکھا ہوا اور  
 واضح نہ ہوتا تھا کہ کلب ہے۔

کہانی کی تمہید اور خاتمے کے علاوہ اس کی غضا بندی میں جس سے انسانہ طور کو کہانی کے ہر حصے میں کام  
 لیا ہوا ہے اسے اسی صحن بیان سے سہارا ملا ہے۔

”مات بیک بیک جی۔ چار جرمین پر تھا۔ گاؤں پر ایک پر اسرار  
 خاموش غاری تھی۔ کبھی کبھی کتوں کے بھونکنے کی آواز آ جاتی یا  
 اس وقت ہٹ کی چوٹی کے آس پاس کوئی جنگلی بلا بیٹھا دم ہلار ہا  
 تھا اور نہایت اٹھناک کے ساتھ میاؤں میاؤں کر رہا تھا۔“  
 یہ ہے بلونت سنگھ کے انسانے ”بچا“ کا ایک چھوٹا سا سطر اور:

”زبان اور کاوڑے ایک ہی تھے۔ سلسلے بچے برسات کی دھوا  
 مانگنے کے لیے نہ ملا بیلا کیے گل گل ٹخن بجاتے پھرتے اور  
 چلاتے۔۔۔ برسر نام دھوا کے سے بڑھیا مرگئی قاتلے۔۔۔  
 گزریوں کی ہانپات ٹپکی تو دیکھ لیا جاتا۔۔۔ پانی گھوڑا پاگلی،  
 ہے کھیا لال کی۔۔۔ پانی اور ٹھنڈی پانی میں ستر چوڑے کیساں تو لہذا  
 غیر شعوری طور پر approach بھی ایک ہی تھی۔“

یہ قرعہ اچھین حیدر کے انسانے ”ہلا وطن“ کا ایک کھلا ہے، جس میں بیان کی قدرت نے ایک اہم  
 مشاہدے کو کھینچنے والے کے علاوہ پڑھنے والے کا تجربہ بھی بنا دیا ہے۔

احمد عظیم قاسمی کے انسانے ”گڈ اس“ کا ہیرو کبھی لڑنے ہوئے جب یہ خبر سنتا ہے کہ اس کا آپ قتل ہو  
 گیا تو کھانا ڈسے کل کر اپنے گھر کی طرف بھاگتا شروع کرتا ہے اور انسانہ طور کہتا ہے کہ:  
 ”سروا کے جسم کا ہوا گاؤں کی گھیس میں کوئی بکھیرنا اڑا جا رہا ہے۔“  
 اور پھر صادق حسین کے انسانے ”کون کی پگڑی“ میں ہاویل اختتام کی اسی آگ میں جلا ہوا آگے



## افسانے میں کہانی کا عنصر

شہزاد منظر

افسانے میں کہانی پن کے مسئلے سے بحث کرنے سے قبل اس امر پر غور کرنا ضروری ہے کہ کہانی کتے کے ہیں یا کہانی کا صحیح مفہوم کیا ہے؟ کارئین اس بات پر ضرور حیرت کا اظہار کریں گے کہ بھلا کون ایسا شخص ہے جو کہانی کا مفہوم نہیں جانتا؟ حقیقت یہ ہے کہ ہم جب بحث کے دوران کہانی کتے ہیں تو اس سے مراد صرف کہانی نہیں ہوتی، بلکہ ایک اور لفظ بھی کہانی کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے اور وہ ہے پلاٹ۔ جسے بعض اوقات اردو میں انجام بھی کہا جاتا ہے، حالات کہ پلاٹ کو ماہر کے مفہوم میں استعمال کرنا میرے خیال میں درست نہیں ہے، اس لیے کہ اس سے مراد واقعہ ہے، جبکہ پلاٹ سے مراد واقعات کا تسلسل یا واقعات کی ایک خاص ترتیب ہے جس سے مصنف کو کہانی بیان کرنے میں مدد ملتی ہے۔ پلاٹ کی واضح فرعی یہ ہے کہ وہ منظم و مرتب ہوتا ہے۔ اسی لیے بعض لوگ پلاٹ کو کہانی کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں اور وہ ایسا اس لیے کرتے ہیں کہ بعض اوقات پلاٹ کا منظم و مرتب ہونا ہے کہ اگر صرف پلاٹ بیان کر دیا جائے تو اس میں سادگی کہانی خود بخود ہوتا جاتی ہے۔ جب کہ پلاٹ کہانی نہیں ہے، کہانی کی بنیاد ہے۔ جس پر کہانی کی کمالات استوار ہوتی ہے۔ پلاٹ کی سب سے زیادہ اہمیت ناول اور ڈرامے میں ہوتی ہے، جس کے بغیر ناول اور ڈراما لکھا نہیں جاسکتا، جبکہ افسانے کے لیے پلاٹ لازمی اور بنیادی شرط نہیں ہے (ان دونوں ناول میں بھی پلاٹ ضروری نہیں رہتا) افسانے میں کہانی پن کے سہلی سے بحث کرتے وقت قاری کے ذہن میں کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح رہنا ضروری ہے۔ مگر حسن منکری نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

عام طور سے لوگوں کے ذہن میں کہانی اور پلاٹ کا فرق نہیں ہوتا۔ انجام سے مراد صرف وہ واقعات ہیں جو کہیں پیش آئے، لیکن یہ چیز کہانی ہے، یہ پلاٹ نہیں۔ کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔۔۔۔۔۔ پلاٹ بھی واقعات کا سلسلہ ہوتا ہے، یعنی پلاٹ کے اندر بھی کہانی ہوتی ہے۔ مگر کہانی کے ساتھ ساتھ ایک اور چیز ہوتی ہے جو پلاٹ کے ساتھ ساتھ ہے۔ یہ چیز ہے منطقی رشتہ یا اسباب و نتائج کا سلسلہ اگر چند دلچسپ واقعات ایک جگہ جمع کر دیے جائیں تو کہانی تو بن جائے گی لیکن پلاٹ نہیں بنے گا۔ پلاٹ کے لیے ضروری ہے کہ ہر واقعہ کسی اور واقعے کا نتیجہ ہو اس سے کوئی نیا واقعہ نکلے۔ پلاٹ کے ساتھ اسے واقعات حشر یا ایک دوسرے سے آرا نہیں رہ سکتے۔ ان کے درمیان منطقی ربط ہونا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہے کہ حلقہ واقعات کو طے کرنا ایک منظم و مرتب کرنا چاہیے، چنانچہ پلاٹ میں، اس حلقہ کی اہمیت انفرادی واقعات سے زیادہ ہوتی ہے، بلکہ واقعات اس حلقہ سے ہی اپنے سہلی حاصل کرتے ہیں۔ فرماؤ ناولن کی اہمیت یہاں وہ نہیں ہوتی جو کہانی

میں ہوتی ہے۔ پلاٹ کی خرابی یہ ہے کہ واقعات ایک نقش میں بندھ جائیں۔ ایک دوسرے سے حلق ہوں۔ ایک دوسرے پر اثر ڈالیں اور کوئی واقعہ اس نقش سے باہر نہ رہنے پائے۔ ترتیب، نظم اور انصار سے پلاٹ بچا ہوا ہے۔ ”(کہانی کے روپ“، ”جھلکیاں“، ”ساقی“، ”کراچی“، مئی ۱۹۵۶ء)

یہ بات قابل ذکر ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ کہانی پن یا انسانیت کا مفہوم اور اس کے تعریف بھی بدلتی رہتی ہے۔ اس لیے ایک عہد کے کہانی پن کے تصور کو دوسرے عہد پر منطبق نہیں کیا جاسکتا، مثلاً تہذیب کی ابتدا میں قصہ کہانی کا جو مفہوم تھا وہ آج کی کہانی کے مفہوم سے قطعی مختلف تھا، خصوصاً جاکب کھایا الیو پ کی حکایت وغیرہ۔ ابتدا میں انسان فطرت (کائنات) اور اپنے گرد و پیش کے حالات اور اپنی ذات کے حوالے سے جو کچھ سوچتا اور سمجھتا تھا اسے اساطیر کی صورت میں پیش کر دیتا تھا، چنانچہ قدیم تہذیبوں کے اساطیر میں دیوی اور دیوتا انسان کی طرح زعمی بسر کرتے تھے۔ آپس میں عشق و محبت کرتے اور ایک دوسرے سے رقابت کرتے اور عورت اور اقتدار کے حصول کے لیے جھگڑتے رہتے تھے، چنانچہ اس دور کی جو لوگ کہانیاں وجود میں آئیں ان کی بنیادیں اساطیر پر تھیں۔ ان کا مقصد انسان کو فطرت کے خلاف جدوجہد میں متحرک کرنا اور اس کی عملی زندگی میں مدد کرنا تھا۔ ایسی کہانیاں پر ملک میں تہذیب کے ابتدائی ادوار میں پائی جاتی ہیں، لیکن انسانی تہذیب جب ترقی کے حریف مراحل طے کر لیتی ہے تو فصاحت آمیز اور سخی آموز کہانیوں کا دور ختم ہو جاتا ہے اور ایسی کہانیاں سامنے آتی ہیں جن کا مقصد تفریح طبع ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر دور میں کہانی بتدریج اپنا مقصد اور مفہوم بدلتی رہی ہے۔ جہاں تک کہانی کے کرافٹ کا تعلق ہے کہانی کا فن عہد بہ عہد ترقی کرتا رہا ہے اور کھاسے نے کر دیا۔ انسان نے تک اس کی بدت، اس کے طرز بیان اور پیش کش میں ترقی ہوئی ہے۔ ابتدا میں جب قدیم انسان نے فطرت (کائنات) کے اسرار و رموز کو جانتا چاہا اور اس نے انسانی اور ان دیکھی قوت اور اس دنیا کی وسعتوں پر غور کیا تو اس کی سمجھ میں جو کچھ بھی آیا اس نے اسے بیان کر دیا۔ اس میں کوئی ترتیب یا منطقی نظر نہیں آئی۔ سب کچھ خام شکل میں نظر آتا ہے۔ اس لیے قدیم انسان کی گڑھی ہوئی لوگ کہانیاں اس قدر سادہ نظر آتی ہیں۔ اس وقت تک اسے ہاتھ گڑھنے کا سلیقہ نہیں آیا تھا۔ دراصل کہانی کا فن ابتدائی صورت میں ہاتھ گڑھنے کا فن ہے، لیکن جب کھاکھا (حکایت) کا دور شروع ہوا تو اس میں قدرے بناوٹ کی جھلک اور انسانی ذہن کی کاوش نظر آتی ہے۔ یعنی انسان نے مطلب کی بات گڑھنا سیکھ لیا ہے اور وہ چاہتا ہے کہ گمراہ انسان صراطِ مستقیم پر چلنے لگے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ انسانی معاشرے میں اخلاقیات کا ابتدائی تصور پیدا ہو چکا ہے اور انسان ان گڑھی ہوئی باتوں، (یعنی کھٹاؤں) کے ذریعے اسے سمجھاتا، اس کی اصلاح کرتا اور اسے معاشرے کی حلیم شدہ باتوں پر عمل کروانا چاہتا ہے اور جب مہذب انسان اپنی تفریح کے لیے تخیلاتی اور ظلمانی قصے کہانیاں بیان کرنا شروع کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی ہاتھ گڑھنے کی صلاحیت نے ہنرمندی کی سطح کو چھو لیا ہے اور اب اسے ہاتھ سہارک ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ آ گیا ہے۔ دراصل کہانی بیان کرنے کا فن یہی ہے اور کہانی بیان کرنے کے فن نے اسی طرح رفتہ رفتہ ارتقائی مرحلے طے کیا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ کہانی ہر معاشرے میں ملتی ہے، خواہ وہ معاشرہ تہذیب یافتہ ہو یا قسطنطنیہ۔

یہی وجہ ہے کہ اہرین علم انسان نے طریقہ کے قسطنطینی قلیوں میں بھی کہانی کا سراغ لگایا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کی کہانیاں ان کی معاشرتی زندگی کی طرح خام اور بے مادہ ہیں اور ان میں ہاتھی گڑھنے کا وہ سلیقہ دہر نظر نہیں آتا جو مہذب معاشرے میں نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہاتھی گڑھنے کی صلاحیت کا قسطنطینی انسان کی معاشرتی زندگی کی ترقی یا پس ماندگی سے ہے۔

کہانی کا بنیادی عنصر تجسس اور استہباب ہے۔ جب کہانی نے جدید انسان کے تصور کی صورت اختیار نہیں کی تھی یعنی کہانی ابتدائی اور خام حالت میں تھی اس وقت بھی جس عنصر کی وجہ سے اس میں دلچسپی پیدا ہوتی تھی وہ تجسس تھا، یعنی پھر کیا ہوا؟ یا احساس کیا ایک واقعہ کے بعد دوسرا واقعہ کس طرح رونما ہوا یا ایک واقعہ نے آگے چل کر کیا صورت اختیار کی؟ یہ وہ جذبہ تجسس تھا جس نے کہانی کو فن بنانے میں بنیادی کردار ادا کیا لیکن یہ عنصر بنیادی طور پر داستان گوئی کا عنصر ہے۔ جدید کہانی میں یہ عنصر اس وقت پیدا ہوا جب کچھ اور حکایت نے ترقی کر کے داستان یعنی سلسلہ وار کہانی کی صورت اختیار کر لی اور ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی کی کوٹلیں پھونکنے لگیں۔ کہانی کے اندر سے کہانی لکھنے کا فن خالص ہندوستانی فن ہے اور اس کی مثالیں قدیم ہندوستانی داستان مثلاً کھاروت ساگر، پنج تنویہ تو کہانی وغیرہ سے ملتی ہیں۔ پھر یہ فن یعنی داستان گوئی کا فن قدیم ہند سے سڑکنا ہوا فارسی اور پھر عرب پہنچا اور عرب میں اس فن نے بڑی ترقی کی جس کی نہایت عمدہ اور خوب صورت مثال الف لیلہ ہے۔ تجسس کا یہ عنصر داستانوں سے ترقی کر کے جدید انسان کے اور ذہن تک پہنچا اور بعد میں یہ عنصر گفتگو کا لازمی جز بن گیا، چنانچہ کلاسیکی انسان کے اور ذہن میں تجسس کا عنصر بنیادی شرط بن گیا۔ کہانی نے جب جدید ترقی کر کے جدید انسان کے تصور کی صورت اختیار کر لی تو اس میں ایک اور عنصر شامل ہو گیا۔ یہ نیا عنصر استہباب ہے، یعنی اب انسان کے لیے صرف تجسس کافی نہیں رہا، اس کے ساتھ استہباب یعنی انسان کے آخر میں چڑھنا چنے اور حیرانی کا عمل بھی شامل ہو گیا، چنانچہ منطقی عہد میں اہلین نے کہانی کا جو تصور پیش کیا اس میں انسان کے آخر میں استہباب لازمی شرط ٹھہرا، چنانچہ سوچاں سے لے کر لوہری اور مام تک نے انسان کے اس خطرے یا قاروے پر عمل کیا، لیکن عجوبہ نے اس شرط کو تسلیم نہیں کیا، یہی وجہ ہے کہ عجوبہ کے انسانوں میں استہباب لازمی شرط کے طور پر نہیں آتا۔ اس سے ثابت ہوا کہ کہانی کا ہر زمانے میں ایک جیسا بنیاد اصول نہیں رہا، بلکہ مختلف عوالم میں ان اصولوں میں درجہ بے درجہ اضافہ ہوا ہے۔ اگر آپ عالمی تاریخ سے بہت کم صرف آدھ انسان کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اردو کے ابتدائی انسان نے ہندوستان کا کمر اڑھا، چنانچہ پریم چند نے جب اپنا انسان "دنیا کا اصول رتن" لکھا تو اس میں انسان سے زیادہ داستان کا عنصر غالب تھا۔ اس کے بعد آپ پریم چند کے لطف مہد میں لکھے ہوئے انسانوں کا مطالعہ کرتے جائے، آپ کو انسان میں کہانی بن کا واضح فرق نظر آئے گا اور آپ جب ان کا آخری انسان "کلن" کا مطالعہ کریں گے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ "کلن" میں وہ کہانی بن جس سے "دنیا کا اصول رتن" میں تھا۔ پریم چند کے اس انسان میں گھبراہٹ اور جب وہ بندہ ساتھ ٹیکو، انسان کی اور دوسرے طرفی حیثیت لانے کے مطالعے میں آئے (۱)۔ اس سے ثابت ہوا کہ ایک ہی انسان کے مختلف انسانوں میں مختلف نوع کی انسانیت ہو سکتی ہے۔ پھر آپ ہادیہ یلدرم اور نیاز فتح پوری اسکول کے روحانیات پسند انسانوں کے

السانوں کا مطالعہ کیجیے۔ اس میں بھی آپ کو کہانی پن کی مختلف سطحیں نظر آئیں گی۔ اس کے بعد آپ "اٹارے" کے مصنفین سجاد ظہیر، احمد علی اور رشتے جہاں کے السانوں کا مطالعہ کیجیے۔ اس میں آپ کو السانویت کا اور بھی کم ضرر ملے گا۔ اس لیے کساؤل الذکر دونوں افسانہ نگاروں نے، خصوصاً سجاد ظہیر نے، جہز جو اس کے السانوں کے اسلوب اور تکنیک سے متاثر ہو کر اردو میں پہلی بار شعور کی رو کی تکنیک میں افسانہ لکھا تھا جس میں روایتی افسانے کے کہانی پن کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔ پھر کرشن چندر، بیدی، صمدت اور منٹو کے السانوں کو لیجیے، خصوصاً کرشن چندر کے معروف افسانہ "جہلم میں ناؤ پر" کو لیجیے (یہ وہ افسانہ ہے جس سے کرشن چندر کی شہرت کا آغاز ہوا) اس میں ایک سرے سے کہانی کا روایتی تصور موجود نہیں ہے۔ اس کے باوجود نہ صرف یہ افسانہ بے حد مقبول ہوا، بلکہ اس افسانے کے بل پر کرشن نے اردو افسانہ نگاری کی چوٹی پر کاسیانی کا پرچم گاڑ دیا۔ اردو افسانے میں کہانی کا تصور ترقی پسندوں کے زمانہ محروم میں ہی بہت حد تک بدل چکا تھا۔ کرشن چندر کے "دو فرلانگ لمبی سڑک"، "ان داتا"، "غلیچہ"، "مگر جن کی ایک شام"، "ہالکونی"، "اور" بت جاتے ہیں "و غیرہ تک پہنچنے پہنچنے روایتی افسانہ پتہ ادب بہت حد تک بدل چکا تھا۔ کرشن چندر وہ افسانہ نگار تھا جس نے افسانہ لکھتے وقت کبھی افسانے کے روایتی تصور اور ڈھانچے کو مد نظر نہیں رکھا اور افسانے کے فارم میں ہمیشہ اجتہاد سے کام لیا اس لیے افسانے کا وہ تصور جو پریم چند کے دور میں رائج تھا، کرشن چندر کے دور میں بہت حد تک بدل چکا تھا۔

اس کا اندازہ ہو، موپیاں اور چیخوف کے افسانوں کے فرق سے بھی ہوتا ہے۔ بچے نے فکھرا افسانے کی جو تعریف کی تھی اور اس کے لیے جو اصول مرتب کیے تھے، ان پر کافی دنوں تک عمل ہوتا رہا افسانے کی ان شرائط پر اگر کوئی افسانہ نگار سو فی صد کمر اترا تو وہ موپیاں تھا، لیکن افسانہ جب چیخوف کے ہاتھ میں پہنچا تو اس کی صورت وہ نہ رہی جو موپیاں کے افسانے کی تھی۔ چیخوف نے افسانے کے آخر میں چٹکانے کے عمل کو مسترد کر دیا، لہذا اس کا کوئی افسانہ ایسا نہیں جس کے اواخر میں قاری چٹکا ہو۔ پھر افسانہ ترقی کرتا ہوا سو فی صدی میں پہنچا اور اب پھری اور نام جیسے افسانہ نگاروں کے ہاتھوں اس نے تکمیل پائی اور اب افسانے کے کرافٹ نے فارمولے کی صورت اختیار کر لی، یعنی کرافٹ اسٹوری کے اصول اور قواعد اپنے آپ مرتب ہو گئے، جن پر عمل کرنا ہوا افسانہ نگار کا فرض بن گیا اور ایسا برسوں ہوتا رہا۔ پھر انجمنی افسانہ نگاروں سے بعض ایسے افسانہ نگار پیدا ہوئے جو افسانے کے مروجہ قواعد سے ہٹ کر افسانے لکھنے لگے۔ اس طرح ادب میں انجمنی اسٹوری کی تحریک شروع ہوئی، جس کا مقصد افسانے کے روایتی تصور کو بدلنا اور اسے فارمولے کے حصار سے باہر نکالنا تھا۔ اس طرح "کہانی" کا آغاز ہوا اور ایک ایسے افسانے کی ابتدا ہوئی جو روایتی افسانے سے قطعی مختلف تھا۔ اس طرح جدید عہد میں کہانی پن کا تصور بالکل بدل گیا۔ آج کا افسانہ (ملاسنی، استعاراتی اور تجربی افسانہ) بہت حد تک "کہانی" کی ہی ایک صورت ہے جس میں سب کچھ ہے سوائے کہانی پن کے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر افسانے میں السانویت یا کہانی پن کا تصور ہر عہد میں بدلتا رہا ہے تو آج کے عہد میں کہانی پن کیا ہے اور وہ کون کون سے عناصر ہیں، جن کے یکجا ہونے سے افسانہ افسانہ بنتا اور اس میں کہانی پن پیدا ہوتا ہے؟ اس کا جواب دینے سے پہلے آئیے، یہ معلوم کریں کہ افسانے کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ کلاسیکی افسانہ نگاری کے چند بنیادی اور تسلیم شدہ اصول ہیں۔ اول، واقعہ نگاری



دوم، کردار نگاری۔ سوم، مکالمہ چارم، مرکزی خیال۔ پنجم، تصور حیات اور ششم وحدت تاثر۔ جدید انسان نگاری نے انسان کی کلاسیکی روایت سے بنیاد کرتے ہوئے سب سے پہلے واقعہ نگار کو مسترد کر دیا، پھر کردار نگار کو غیر ضروری قرار دیا۔ اس کے بعد مکالمہ نگاری کی جگہ خود نگاری اور سوچنے کے عمل کو عام کیا، البتہ مرکزی خیال کو برقرار رکھا اور ایسا انسان لکھنا شروع کیا جس کی بنیاد واقعہ (واقعات اور پلاٹ) کے بجائے محض خیال، احساس یا کیفیت پر تھی۔ اس طرح انسان سے کلاسیکی انسان کی ساری خصوصیات ایک ایک کر کے ختم ہو گئیں۔ جدید انسان نے محض حیات کی محکمہ تو دکھائی دی، لیکن انسان سے وحدت تاثر ختم ہو گئی۔ انسان نے سے منظم واقعہ یا واقعات، کردار نگاری، مکالمہ اور وحدت تاثر ختم ہو جانے کے بعد دو کون سا عنصر باقی رہ جاتا ہے جس کے بنیاد پر انسانیت کی کہانی بنایا ہو سکتا ہے؟ پرایا سوال ہے جس کا جواب دینا آسان نہیں ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اس ضمن میں جو سوال کیا ہے جس سے مجھے سونی صداقتاں ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”آپ کہہ سکتے ہیں کہ انسان نے میں پلاٹ کی ضرورت نہیں۔“

اس میں کردار، مکالمہ اور محض حیات کو لانا آج کے زمانے میں سہل ہے۔ میں کہتا ہوں کہ ٹھیک ہے آپ کو اجازت ہے کہ آپ ان تمام ضابطوں کو توڑ دیجیے، لیکن میں اس بات پر اصرار کروں گا کہ اگر آپ ان ضابطوں کو توڑنے کے بعد انسان کو انسان کی کیفیت نہیں دے سکتے۔ پڑھنے والے کو جس ارتقا میں نہیں دے سکتے تو آپ کی یہ ساری شہدہ بازی بیکار ہے۔“

سوال یہ ہے کہ انسان نے میں انسان کی کیفیت یا انسانیت کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ اس پر ہی ساری بحث کا انحصار ہے اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے آج کے مشاہیر ادب و واقعہ نگار کی رائے کا جائزہ لیں۔ اس بارے میں اساتذہ کے مشہور انسان نگار ذیل نویس خود فقار مزین احمد کہتے ہیں:

”انسان نگاری انسانیت کے سب سے اہم لیے غلبہ ہے کہ اس کا موضوع ایک کہانی ہوتی ہے۔ انسان کا اندر مدار محض ایک ذریعہ پر ہے اور وہ ہے بیان۔۔۔۔۔ انسان نے میں واقعہ ہی وہ چیز ہے جو آزادی بیان اور تفصیل بیان سے قصہ یا انسانیت بن جاتا ہے۔ انسان کا جو ہر اس کے بے پناہ امکانات، اس کی توانائی کا مرکز محض واقعہ ہے جو ہر کی طرح جب واقعہ پر انسان نگار کے قلم کیل اور تجزیہ کرنے والے ذہن کی ضرب ہوتی ہے تو اس سے جو توانائی خارج ہوتی ہے اور جس طرح یہ توانائی افکاس، اشیا اور محرکات کے بیان میں اپنی خارجی جمیم کرتی ہے وہی چیز انسان ہے۔ واقعہ ہی وہ سورج ہے جس سے



انسان کے سر پر لوازمات ہوتے ہیں اور وہ کہانی کے اندر سے طاقت پیدا کرتے ہیں۔ اس کی واضح مثال خواب اور نظریہ "نات" ہے۔ کیا ہے کہ وہ طاقت ٹاروں میں سب سے زیادہ عقول ہیں اور ان کے السالوں میں بحر پار السالویت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس اور سچا کے السالوں میں السالوی عناصر، قصہ السالوی کیفیت کم سے کم ہوتی ہے، اس لیے کہ ان کے السالوں کی بنیاد واقعہ پر نہیں، خیال یا احساس پر ہوتی ہے۔ ان دونوں السالوں کے فرق سے انسانے میں السالویت اور ہم السالویت کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

یہ غلطی کی بات ہے کہ جدید طاسی السالہ ٹاروں کو اس حقیقت کا شدت کے ساتھ احساس ہوتا ہے کہ انسانے میں اس کے متقی جو ہر کا ہونا ضروری ہے اور ان کی جدید السالہ ٹاروں کے ہاں کہانی کے متقی جوہر (یعنی کہانی پن) کی تلاش اہم ٹی تدر کے طور پر سامنے آ رہی ہے۔ اسی اس امر کا بھی احساس ہے کہ ادب تک اس جوہر کی تلاش میں ناکام ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے ذہن میں انسانے میں کہانی پن کا قصہ واضح نہیں ہے۔ وہ ایک جانب انسانے کی کلاسیک السالیت کے تحت السالہ کھینے کے لیے آمادہ نہیں، دوسری طرف غیر روایتی السالہ کھینے کے شوق میں ایسا السالہ کھینے میں ناکام ہیں جس میں جہت اور تحنیک کا تجزیہ بھی ہونا کہانی کا اصل متقی جوہر بھی۔ اس کش مکش کا اعتراف ان کے کھینے ہوئے طاسمین اور السالوں سے ہوتا ہے۔ کچھ جدید کھینے والے انسانے میں کہانی پن کے سلسلے میں شدید الجھن کے آثار ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ کلاسیک انسانے کی روایت، یعنی واقعہ ٹاروں سے ہٹ کر السالیت ہوتی کیا ہے؟ چنانچہ اپنے السالوں میں انسانے کا متقی جوہر پیدا کرنے میں ناکام ہیں۔

احمد داؤد کا خیال ہے کہ ایک وقت کا جب قصہ، استعارہ، طاقت اور تجربہ کے جگل میں ممان تلاش کر کے کہانی کھینے والے کا کمال سمجھا جاتا تھا، لیکن جب سے سے کھینے والوں کو اپنے فنکوں کی بے ہوشی اور مولد کی یکسانیت کا احساس ہونے لگا اور ٹاروں کی طاقت کا سامنا کرنا پڑا، انھوں نے اعتراض نہ کرتے ہوئے اپنے تئیں کہانی کی اہمیت اور افادیت کو محسوس کر کے انسانے کو اس جوہر سے نوازنے کی کوشش شروع کر دی ہے لیکن جدید السالہ ٹاروں میں قصہ میں کس حد تک کامیاب ہوئے، احمد داؤد نے اس کی وضاحت نہیں کی۔ جہاں تک انسانے کی جہت اور تحنیک میں تجربہ کرنے اور اظہار کے سانچوں میں تبدیلیاں لانے کا سوال ہے، اس پر کلاسیک اعتراض نہیں ہو سکتا، لیکن سوال یہ ہے

کہ آپ انسانے میں خواہ کتنا ہی تجربہ کریں، اس میں کہانی کے متقی جوہر کو برقرار رکھنا از بس ضروری ہے اس کے بغیر السالہ انسانے نہیں رہے گا۔ یہی مسئلہ ہے جسے جدید طاسی انسانے کی نئی روایت قائم کر کے جدید انسانے کو دوام بخش سکتے ہیں۔

(۱) بیگم کے بارے میں بہت کم لوگ کو معلوم ہے کہ بیگم نے ان میں قصہ انسانے کے ادبی تھے ان سے ملے بیگم ادب میں ادب کی روایت تو ملتی ہے، لیکن قصہ انسانے کی بنیاد بیگم نے ادا اور صرف بیگم میں ہی نہیں، برصغیر میں سب سے پہلے قصہ انسانہ بیگم نے ان میں ہی لکھا گیا۔ پریم چند نے جن مصنفوں سے خوش چینی کی ان میں بیگم بھی شامل تھے۔

## افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

شمس الرحمن فاروقی

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب "ہاں" ہے تو کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر وہ ایک ہی شے نہیں تو لازم اور ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب "نہیں" میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دلچسپ بھی ہو سکتا ہے، یعنی دلچسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ ضروری نہیں کہ ہر دلچسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے، لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تفسیر ضروری ہے۔ مثلاً یہ ضروری ہے کہ "افسانہ"، "کہانی پن"، اور "دلچسپ" ان اصطلاحات کی تعریف متعین کر لی جائے۔ آسانی کے لیے "افسانہ" کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ حقیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر کشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لائیں گے۔

کشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ کشن ان تمام طرح کے افسانوں سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ بلکہ افسانہ، حوالی کہانیاں، Fables، بچوں کی کہانیاں، Fairy Tales، یہ کشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اسل ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیوں کہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں، یا انھیں زبانی سن کر لکھا جاسکتا ہے، بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی محنت، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی بحالیات، جس طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جیسے ناول یا افسانہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح اُردو، ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانیں طرز کے ہیں، اگرچہ ہو کبھی سنائے نہیں گئے بلکہ چھپ کر مقبول ہو گئے، مثلاً حاتم طائی، چار دیویش، طوطا جینا وغیرہ، وہ بھی کشن نہیں ہیں۔ تشبیل یعنی Allegory بھی کشن نہیں۔

تشبیل کا معاملہ ذرا پیچیدہ ہے، کیوں کہ داستان، قصہ، کہانی، Fable، Fairy Tales وغیرہ کی حد تک تو ہم بآسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے کشن نہیں ہیں کہ انھیں زبانی بیان کی محنت میں لکھا، یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی تحریر ایک الگ ہی صنف ہے۔ لیکن تشبیل کو کشن کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو ممکنہ جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے کہ اگرچہ تشبیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے، زبانی سنائی نہیں جاتی لیکن

اس کا اثر انسانی ذہن کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیوں کہ انسانی ذہن بہت سے جدا جدا سالوں میں تشکیلی ضرورتوں کی شکل میں تھا۔

دوسرا جواب یہ کہ یہ تشکیلی کشش کے برعکس کرداروں کو انسانوں کی طرح نہیں بلکہ Idea کی طرح پیش کرتی ہے۔ تشکیلی میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ محض خیالات کی لاکھڑکی کرتے ہیں۔ جسم ایک ملکیت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ بڑے بڑے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کی شہرہ ملک کا نام نہیں بلکہ جسم کی نفس کا نام نہیں۔ آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں اور حکمرانوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ حجاب بڑی حد تک درست ہے۔ لیکن اس میں کوئی کام نہیں کہ اس طرح کی تشکیلی میں بھی جسم، دل، آنکھیں، ہاتھ وغیرہ ایک Anthropomorphic حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اس قسم کی امدادی، وحشت، غفلت، محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جس کی کشش کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہذا خیالات کی لاکھڑکی کرنے والے کردار تشکیلی کا خاصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی خصوصیات ہیں۔

مگر تیسرا جواب یہ کہ تشکیلی کشش کا ہر اور بین طور پر کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے ہمیں ہجرت ہے جب کہ کشش کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ حجاب بالکل درست ہے اور ان خیالات کی روشنی میں ہم تشکیلی کشش سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ بھی تشکیلی کشش کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بڑا تشکیلی سے تشکیلی ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ تشکیلی کشش یہ ہے کہ یہ ہے کہ تشکیلی کشش میں یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تشکیلی ان مثال کی طور پر (Phenomenology) کہتی ہیں اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تشکیلی کشش کا نام تشکیلی کشش اور تشکیلی کشش ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے یا ایسا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تشکیلی کشش ایسی لکھی جاتی ہے جو کشش کی طرح کسی بات کو ثابت کرنے کے لیے ظاہر اور بین طور پر نااستعمال ہو سکتی ہو۔ خیر اس کا جواب یہ ہے کہ بات کو ثابت کرنے کے لیے تو ہمیں تشکیلی کشش کو ظاہر کرنے کے لیے یعنی اسے پہلے ہی میں رکھنا ہوتا ہے کہ تشکیلی کشش کے لیے ایک اور منفی موجود ہے جسے Parable کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی سوازیں تشکیلی کشش ہے لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کائنات تک Parables کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے جس کے ذریعے ہم اس منفی کو بیان کرتے ہیں۔ مثالی مثال ہم Parable کو تشکیلی کہانی کہہ کر کام چلا سکتے ہیں۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسانی تحریر میں کسی بات کو پہلے ہی میں رکھنا ہوتا ہے کہ تشکیلی کشش کے لیے ہمیں Parable کہلانے کی ضرورت ہے جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے تشکیلی کشش یعنی Allegory کہلانے کی ضرورت ہے کہ تشکیلی کشش ایسی لکھی جاتی ہے جس کے ذریعے کوئی بات پہلے ہی میں رکھنا ہوتا ہے یا کوئی بات میں خود ہم ثابت نہ ہوتی ہو اسے کشش کے ذریعے میں لانا لانا ہوگا۔ یعنی Parable کی منفی کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تشکیلی کشش کا قائل ہر طرح تصنیف ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تشکیلی کشش کا قائل کشش کی طرف ہوتا ہے تو Parable ہی جاتی ہے۔

یہاں کہش وہ تحریر ہے جس میں (۱) رہائی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو۔ (۲) جس کے ذریعے کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور (۳) جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بناء پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی کہش کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو کہش کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے کیوں کہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعے بیان وجود میں آتا ہے، کیوں کہ بیان کل ہے اور کہانی جز۔

یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آ سکتی ہے۔ لیکن آخر بیان ہے کیا؟ ڈائلر اسکات (Walter Scott) کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظر فطرت، ملی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان ہمیں تہی سطحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارٹی کے ناولوں، جناس کر The Return of the Native کا پہلا اٹوریل باب مغل اس نیم جنگی خطہ زمین کا بیان ہے جسے ہارٹی نے Egdon Heath کا نام دیا ہے، اور آگے دیکھیے تو فلورینر (Flaubert) نے معمولی معمولی مناظر، مثلاً رات کے وقت ڈانگ مدم کو بیان کرنے میں اور Jules Romains نے اپنے ناول The Body's rapture میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صلات کے صلات صرف کر دیئے ہیں۔ دتہ تک سگی Raskolnikov (Dostoevsky) اپنے اقدام قتل کی توجیہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزار الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں۔ یہ سب بیان ہے۔ لیکن کہانی نہیں ہے، اگرچہ کہانی کا جز ہے۔

بیانیدہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات ستر کرتے ہیں۔ مناظر اور لیڈ ایکٹ بھی اسی کی کڑی سے دکائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیان ہے جس میں واقعے اور کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے فرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مراد ہے کوئی خاص کوئی حادثہ، یا کوئی سانحہ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان، یا کوئی بھی جیسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں اور جس سے دوچار ہونے پر ہم اس سے انسانی جذبات پر مبنی معاملہ کر سکیں۔ یعنی ہمیں اس سے ہمدلی، نفرت، الجھن، محبت، وغیرہ ہو سکتی ہو۔ ایسی صورت میں جانوں، بھول، بھوت، چتر، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کر سکتی ہے۔ لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے، کیوں کہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور پرمشونی کا امکان نہیں کہ ان کے حلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی بارے کا اطلاق یا محال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے آپس میں تفاعل (Interaction) سے وجود میں آتی ہے۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ اس آپس میں تفاعل (Interaction) میں کردار کا مکمل دخل بہت کم ہو اور واقعہ اس قدر پیش نظر میں ہو کہ کردار ہمیں طیرا ہم معلوم ہونے لگے۔ یا یہ کہ واقعے کا مکمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش نظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں یہ آپس میں تفاعل (Interaction)

ایک رسائی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار عادی ہو تو کبھی واقعہ عادی ہو۔ وہ قسم کشن جس میں واقعہ پیش اور پیش عادی ہوتا ہے اس کے ذریعہ قاری کے ذہن میں کہانی بہن کی صورت نہ پیدا ہو تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے انسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں انسان اس کے ذہن میں مضمون یعنی انسانیت یا اظہار خیال یا Essay کی شکل میں ظہور پزیر ہوتا ہے۔

قاری انسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں انسانہ کب انسانے کی شکل میں ظہور پزیر ہوتا ہے، مضمون و انکسائیے کی شکل میں نہیں؟ اس کا جواب مام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر انسانہ ہوگا تو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ ”کیا ہوا؟“ یا ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسانے میں کہانی بہن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ ”پھر کیا ہوا؟“ اس کے بعد کیا ہوا؟“ جیسے سوالات اچھے کا مطلب یہ ہے کہ انسانے کی کہانی کو سیدھی سیدھی گیر کی ترتیب سے چٹا چٹا ہے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ ”پھر کیا ہوا؟“ اس کے بعد کیا ہوا؟“ قاری کی دلچسپی کی دلیل ہے۔ لہذا کہانی بہن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں، اس معنی میں کہ دلچسپی حاصل کہانی بہن کا خصل ہے۔

لیکن انسانے کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ میں پہلے فرض کر چکا ہوں کہ کشن اور غیر کشن (یعنی طائفہ فن کے حامل غیر کشن) میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غیر کشن طائفہ ہائی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور اس کا کام کسی چیز کو بین طیف ہر دو باہت کرنا ہوتا ہے۔ زبان طائفہ ہر دو بین طور پر کسی چیز کو رد یا ثابت کرنا، دونوں کارگر ہوں کو مستعد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا پانچ صنف والا مختلف واقعات میں ظاہری ربط و تفرادیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے، یا ایک واقعہ دوسرے کا غشی خیر یا دیا چاہے ہو یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔

اگر کشن کا مقصد کسی بات کو رد یا ثابت کرنا نہیں، بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے ”پھر کیا ہوا؟“ اور ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ جیسے سوالات ضروری نہیں ہوتے۔ جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ انسانہ ظاہر نہیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا اس کے گاہ اور اصل کشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ کشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھا، لیکن یا مناسب نہیں ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو کشن کے حوالے سے پوچھے جاسکتے ہیں، مثلاً

(۱) اس وقت کیا ہوا؟

(۲) اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟

(۳) اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے؟

(۴) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہوگا؟

(۵) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پزیر ہوگا؟

(۶) جہاں انسانہ بھی دلچسپی پیدا ہوئی ہے اس کی صورت کیا ہے؟

(۷) جہاں انسانہ بھی دلچسپی پیدا ہوئی ہے اس کا خصل انسانے سے کیا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا افسانہ اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں بانہ بننے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دلچسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دلچسپی ایک ایسی صورت حال ہے جو ”پھر کیا ہوا؟“، ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ اور مندرجہ بالا سوالات میں سے کسی بھی سوال کے اٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ لیونگڈیلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر اور تامل (Care) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات، یا وہ کردار جن پر واقعات گزر رہے ہیں، اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکر مند نہیں ہے تو وہ ”پھر کیا ہوا؟“ کا جواب پید سے گا کہ ”مجھ سے کیا مطلب؟“ مجھے کیا فکر ہے؟“ یعنی

I couldn't care less:

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں مثلاً کشن مندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا آپسی ربط معمول سے زیادہ ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دلچسپی بالکل نہیں ہوتی جو کسی ادبی کشن میں ہوتی ہے، بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکر مند ہونے کا مسئلہ اٹھا رہے ہیں، وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے، قدم قدم پر ”پھر کیا ہوا؟“ پوچھنے پر مجبور کر دینے والے افسانے کو اکثر غیر دلچسپ کر دیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسا افسانہ اسے فکر مند نہیں کرتا۔ یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دلچسپی کے رشتے سے باہر اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعے قائم ہوتا ہے جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے۔ یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر ۴، نمبر ۵، نمبر ۶، اور نمبر ۷ پر ہیں۔ افسانہ گوئی/افسانہ نگاری جب ایک انسانی عمل ہے اور انسانی ایک انسانی صناعت (artifact) ہے، اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل قائل بیانے کے ذریعے کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی یہ کہ آخر اس افسانے اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانے کو کس طرح ختم کیا جاسکتا ہے؟ اس صورت حال کا انجام کیا ہوگا؟

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ایک پر ہے۔ یعنی ”اس وقت کیا ہو رہا ہے؟“ اس سوال کی معنویت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دلچسپی کو تجسس کا مترادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں غلط بحث اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل دلچسپی جو کہانی پن کا قائل ہے، فکر مندی اور لگاؤ کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ ہوائی جہاز کو رن وے (run way) پر دوڑتے ہوئے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسس ہوتا ہے کہ اب کیا ہونے والا ہے، بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آ کر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔ لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے دیکھ رہے ہیں، کیوں کہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکر مندی کی علامت ہے۔



فلان انسانے میں کہانی پن کا مسئلہ نہیں ہے کہ انسان دلچسپ یا تجسس انگیز کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور گرمی کیوں کم ہے، انسان ہمارے پاس لگاؤ اور گرمی کو برا سمجھ کیوں نہیں کرتا؟

روایت کہ ہم سے لے کر اب تک کے پڑھنے اور سننے والے اس بات پر قطعاً مطمئن ہوتے ہیں کہ پلاٹ کا تصور انکا اہم نہیں ہے۔ مختصر واقعات کا تصور اہم ہے۔ قصوں اور کہانیوں کے پلاٹ عام طور پر فارمولے کی شکل میں بیان کیے جاسکتے ہیں۔ اس سطح میں روٹی اور پلستانی کہانیاں اور قصوں پر جو کام کیا گیا ہے، اس کی روشنی میں تقریباً کسی بھی ملک و زبان کے قصے کہانیوں کا فارمولہ دریافت کیا جاسکتا ہے۔ باتوں اور انسانوں کے پلاٹ بھی فارمولے میں مدخل دے جاسکتے ہیں، لیکن اس لائق کے ساتھ کہ اگر قصہ کہانیوں کے لیے ایک فارمولے سے کام لیا جاسکتا ہے تو باتوں اور انسانوں کے لیے متعدد فارمولوں کی ضرورت ہوگی۔ پھر بھی، انسانوں اور باتوں کے نمونے فارمولوں کی تعداد دس ہزار سے تھوڑی سا زیادہ ہے۔ اور سطر کو بھی اس حقیقت کا احساس رہا ہوگا، کیوں کہ اس نے پلاٹ اور "مظہر" میں فرق کیا ہے۔ سائیکلیر (Sophocles) کے ڈرامے "آئی فی جنیا" (Iphigenia in Tauris) کے پلاٹ کا خلاصہ چھ لفظوں میں بیان کر کے دیکھا ہے: "پلاٹ کا طر صرف اتنا ہے، اتنی سب مظہری مظہر ہیں۔"

پلاٹ کے تصور سے زیادہ واقعات کا تصور اہم ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مشہور لفظی میں بھی ملتی ہے جس میں ایک مولوی صاحب کو حضرت یوسف کا قصہ بیان کرنے کو کہا گیا۔ مولوی صاحب کو کھانے کی ہلکا کمی اس لیے انھوں نے "چندے بھرے پیرے داشت۔ گم کرو، بازیانت۔" کہہ کر قصہ پاک کر دیا اور کھانے پر غلہ آور ہو گئے۔ ان اصولی باتوں کی روشنی میں دیکھیے تو سچے انسانوں پر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ درست نہیں معلوم ہوتا کہ اس لیے دلچسپ نہیں ہیں کہ ان سب کے پلاٹ ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں، کیوں کہ ان کے پلاٹ اگر ایک ہی طرح کے ہوں بھی تو ان میں واقعات (اور سطر کی زبان میں "مظہر") کی کثرت ہے۔ اور اگر سطر کی کثرت ہے تو "کہانی پن" بھی ہوگا، اور کہانی پن ہوگا تو (جیسا کہ عام خیال ہے) تو انسانے دلچسپ بھی ہوں گے۔ اگر اس کے باوجود یہ انسانے دلچسپ نہیں معلوم ہوتے تو اس کی وجہ کہانی پن کی نہیں، بلکہ کہانی ہونے کی ہے۔ "کچھ اور" کو میں نے نو پر یہ کہہ کر ظاہر کیا ہے کہ وہ انسانے جو ہمیں انسانی سطح پر حجب نہیں کرتے، غیر دلچسپ ہو سکتے ہیں۔

انسانے کے نظریہ سازوں کو اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ انھوں نے علی المرتضیٰ (جس نے پلاٹ کو مرکزی اہمیت دی تھی) ہنری جیمس (Henry James) نے کردار کو پلاٹ پر مقدم رکھا۔ اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ پلاٹ ہے ہی کیا، وہ محض کرداروں کا اہم رد عمل ہے، اور کردار ہیں ہی کیا، صرف پلاٹ (یعنی واقعات) کا ان کے ذریعے اظہار ہے۔ ای ایم فورسٹر (E.M. Forster) نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا ہے۔ اگرچہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تصور کو) اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برا سمجھ کرنے کے لیے کردار بتانا کارآمد ہے، واقعات کا کارآمد نہیں۔ کسی بڑے سے بڑے مثل لٹاس

پہلا کا پھٹ پڑنا، جس میں کوئی جانی نقصان نہ ہو، ہمیں اس حد تک متاثر نہیں کرتا جس حد تک لڑکھ کے ایک معمولی حادثے کا بیان ہمیں متاثر کر سکتا ہے، اگر اس میں کوئی انسان براہ راست متاثر ہوا ہو، خاص کر ایسا انسان جس سے ہمیں کوئی ذاتی تعلق تھا۔ جلدی جلدی بدلنے والے مشغلوں اور واقعات پر مشکل انسان جس میں مرکزی کردار جگہ جگہ گھومتا ہے اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے (اس کو ٹکرسک Picaresque انسان کہتے ہیں)۔ یہ بھی اسی لیے ہمیں متاثر کرتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار ہماری توجہ کا مرکز رہتا ہے اور ہمارا اس کا ایک ذاتی تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر نے ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ میں اسی تکنیک کو جدید رنگ میں استعمال کیا ہے، اور ”ایک گدھے کی سرگزشت“ تمام وکال ٹکرسک تکنیک میں ہے۔ دونوں تحریروں کی کامیابی اظہار من العین ہے۔ لہذا پلاٹ کا نہ ہونا (پلاٹ کا سطح کم اہم ہونا) اور واقعات کی کثرت، دلچسپی کو مائع نہیں ہوتی، بشرطہ کہ واقعات جن لوگوں پر گزر رہے ہیں ان سے ہمیں کسی قسم کا لگاؤ ہو۔

نئے انسان نگاروں کا مسئلہ یہ ہے کہ انہوں نے واقعات کی کثرت تو رکھی ہے، لیکن ان کے کرداروں کو انسانی سطح پر پہنچانے میں مشکل ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے پلاٹ کو محدود کرنے پر اس قدر توجہ صرف کی کہ وہ اس بات کو بھول گئے کہ واقعات کی کثرت فی نفسہ توجہ انگیز نہیں ہوتی (یعنی واقعات کی کثرت میں فی نفسہ کہانی پن نہیں ہوتا)۔ وہ کہتے ہیں، اور بالکل درست کہتے ہیں، کہ تجسس پیدا کرنا، قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کر دینا کہ ”پھر کیا ہوا؟“ یا ”اب کیا ہوگا؟“ ہمارا کام نہیں۔ ان کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ ان چیزوں بغیر بھی انسانے میں ”کہانہ پن“ ہو سکتا ہے۔ لیکن ان سے غلطی یہ ہوتی ہے کہ انہوں نے تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے خلا کو بھرنے کے لیے مناسب کارروائی نہیں کی ہے۔

مثال کے طور پر مزاحیہ تحریروں کو لیجیے۔ ان کی دو قسمیں ہیں، ایک تو وہ (جیسے شوکت قاناوی کا ”سودیشی ریل“ اور پطرس کا ”سورے جو کل آگھ میری کھلی“) جن کے دلچسپ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہم کو یہ تجسس رہتا ہے کہ اب کیا ہوگا۔ (اتہما ز علی تاج کے ”چکا چکن“ والے ”انسانوں“ کی بھی یہی کیفیت ہے)۔ لیکن مزاحیہ تحریروں کی ایک دوسری قسم بھی ہے۔ ان میں ہمارا تجسس بالکل کارفرما نہیں ہوتا۔ (مثلاً احمد یحییٰ کی اکثر تحریروں اور جنتی حسین کے شخصیات خاصے اس درجے میں ہیں)۔ لیکن یہ تحریروں بھی دلچسپ ہیں، کیوں کہ ان میں تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والا خلا، لطیفوں، خندہ آور جملوں، چیتے ہوئے فکروں وغیرہ سے پر کیا جاتا ہے۔ یہ تحریروں ہمارے لیے اس وجہ سے دلچسپ ہیں کہ ہم سوچتے ہیں ہر یکس شخصوں کے بارے میں کون سا کون سا ہے، اب کون شخص (یا صاحبِ خاکہ کی شخصیت کا کون سا پہلو) اس کی فخرے بازی کا ہدف بنتا ہے، اب کون سی بات میں سے کس طرح کی بات نکلتی ہے۔ اسی طرح، نئے انسانوں میں بھی قاری کسی نہ کسی پہلو (چاہے وہ واقعات کو ہو یا کردار کا) کا شکر رہتا ہے۔ اگر اس کا انتظار بھی پرانا نہ ہوتا تو اسے مایوسی ہوتی ہے۔

واقعات کا نیا پن اس وقت تک ہی موثر رہتا ہے جب تک وہ کردار، جن کے ذریعے نئے پن کے اوپر وہ واقعات پیش آرہے ہیں، ہماری توجہ کو باقاعدہ نہیں۔ عام خیال کے برعکس، فحش یا عریاں انسانے تھوڑی دیر کے بعد اچھائی غیر دلچسپ ہو جاتے ہیں، کیوں کہ بقول جارج اسٹائنر (George Steiner) وہی چٹوٹ یا بہتر

آسن ہی تو ہیں جن کا ذکر ہمیں پھر کر کیا جاتا ہے۔ پھر ان میں دلچسپی برقرار رہے تو کیوں کر؟ ہندی دانوں نے اپنے انسانے کو "ہالنگ" "ہد" اور "توجہ بخیز" بنانے کے لیے لاشی کا سہارا لیا تھا، لیکن چھری دانوں میں دلچسپی کی قلمی اثر مٹی اور لوگوں نے دیکھ لیا کہ واقعات میں "نیا پن" یا واقعات کی "کثرت" لاکھ سہ لچسپی کی خاصیت نہیں ہوتی۔

ہمارے انسانہ نگار ہندی دانوں سے

زیادہ سمجھدار ہیں، اس لیے انھوں نے یہ محظوظی نہیں پالائی کہ گندگی اور خونیت کو استعمال کرنے کی بعض کوششیں ہوئی ہیں۔ مثلاً احمد بخش اور قمر حسن کے بعض افسانوں میں لیکن ان کوششوں کا بھی دائرہ متعین حد تک مختصر رہا ہے۔ یعنی احمد بخش یا قمر حسن کے چھری انسانے گندگی اور طعنت کو بہت جتے ہیں۔ (پہنڈا اردو کا انسانہ نگار پوری ہوئی ہندی کے ساتھ اپنی تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے کوشاں رہا ہے، لیکن وہ جانتا ہے کہ تحریر کو دلچسپ بنانے کے ساتھ ساتھ اسے نیا بھی بنانا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ نئے پن اور دلچسپی دانوں کے بہ یک وقت حصول کے لیے کردار نگاری کے مزید طریقوں سے انحراف کرنا پڑتا ہے، اور نئے طریقے ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں آئے ہیں۔ لیکن میں سچے انسانے سے مایوس رہ کر نہیں ہوں، بلکہ اس کا خیر مقدم کرتا ہوں، اس شکست و ریخت کا بھی جو نئے کو بنانے سے انگ کر لے کے لیے، اور ہاتھ اٹھانے کو قائم کرنے کے لیے ضروری ہے۔

## کہانی پن کے بنیادی عناصر اور افسانہ

مہدی جعفر

منوان سے ظاہر ہے کہ بڑے بحث کہانی کی صفت یعنی کہانی پن ہے۔ افسانے کی صفت افسانویت کہ اس کے مقابل رکھیں تو کہانی پن کا عکس شاید زیادہ ابھر آئے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کہانی اور کہانی پن میں بھی کوئی فرق ہے یا نہیں؟ یہ ہو سکتا ہے کہ کہانی تو بن جائے مگر کہانی پن نہ آئے مگر اس کا الٹا سوال تو اسی نہیں کہ کہانی پن موجود ہو اور کہانی نہ بنی ہو۔ ان سوالات سے پہلے یہ سوال اہم ہے کہ کب کہانی کہانی نہیں ہوتی، اور جب کہانی ہو جاتی ہے تو کہانی پن کی خصوصیت کن اجزاء پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کس حد تک کہانی مصنف پیدا کرتا ہے، کس حد تک کہانی خود پیدا ہوتی ہے پھر کس حد تک قاری کے دل و دماغ میں کہانی پن کی اپنی شکل بنتی ہے۔

کہانی پن کا پہلا عنصر خود کہانی ہے۔ کہانی اگر کوئی کہانی نہیں کہتی یا بہتر لفظوں میں کوئی واقعہ یا واقعات کا تسلسل نہیں بیان کرتی تو کہانی پن کی پہلی خاصیت سے محروم ہو جاتی ہے۔ لہذا پہلے تو کہانی پر آئے۔ کیا کہانی کسی پلاٹ کا بیان ہے؟ کچھ کیے ہوئے کا سوا یا عوامل کا بیان ہے؟ یا اس کے برعکس ایک ٹھہری ہوئی صورت و حال کا بیان ہے، جہاں کوئی چیز کوئی عمل آگے نہیں بڑھتا۔ ہر مٹ گولڈ کا کہنا ہے کہ کہانی کار کے پاس سنانے کے لیے کہانی ہونی چاہیے نہ کہ ایک خوب صورت نثر جسے لے کر وہ ہوا خوری پر نکل پڑے۔ غالباً خوب صورت یا اچھی نثر افسانویت کا تقاضا ہے۔ پھر بھی بنیادی سوال باقی ہے کہ کہانی کا مفہوم کیا ہے؟

ہم سمجھ جاتے ہیں کہ کہانی میں واقعات کے منطقی تسلسل کا بیان ہوتا ہے۔ میں یہاں واقعے کو EVENT کے مفہوم میں استعمال کر رہا ہوں۔ یعنی ایک بات واقع ہوئی پھر دوسری بات واقع ہوئی اور ایک دلچسپ سلسلہ چل پڑا۔ پھر دیکھنا یہ ہے کہ کم سے کم کتنے واقعات مل کر ایک چھوٹی سے چھوٹی کہانی مروجہ کر سکتے ہیں۔

کہانی اور کہانی پن کو عملی طور پر سمجھنے کے لئے آئے ایک کہانی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک معمولی سی مثال ہے ماس بہد کا قصہ۔

”ماں بہد سے ناراض ہوئی۔ اس نے بیٹے کو بہد کے خلاف بھڑکایا۔“ یہاں دو واقعات ہیں۔ ماں کا ناراض ہونا اور بیٹے کو بھڑکانا۔ ظاہر ہے ابھی کہانی نہیں ہوئی۔ واقعات اور بڑھا کر دیکھیں۔

”ماں بہد سے ناراض ہوئی۔ اس نے بیٹے کو بہد کے خلاف بھڑکایا۔ بیٹے کو خسر آ یا۔ اس نے بہد کو بچا۔“

”یہاں پر واقعات بڑھ کر چار ہو گئے ہیں۔ اور کسی حد تک کہانی بھی ہو گئی۔

یہاں بہد کو بچنے کا عمل اختتامیہ ہے۔ اس کے بعد کے ممکنہ واقعات مثلاً بہد ناراض ہو کر بیٹے کی چلی گئی۔ اس نے طلاق لے لی، وہ جل کر مر گئی، بہد نے صبر کرتے ہوئے کچھ کیا اور گھر کا ماحول تبدیل ہو گیا یا ماحول میں

کا ذکر کیا کہانی سے پہلے کے ممکنہ واقعات کے سبب نئی نئی یا بہ نئی نئی یا بیجا نئی واقعات اس طرح کے واقعے کہانی میں نہیں ہیں گاڑی کے لپے زمین میں کہانی کے واسطے سے مراد ہوتے ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ کہانی تو ہوگی لیکن کہانی پن کا کوئی خاص حصر ابھر کر نہیں آیا۔ وہ یہ کہ کہانی کی اپنی عالیاات پر دائیں ہوں۔ عالیاات پر تاثیر پلاٹ کا کھانا کرتی ہے۔ یہاں پر واسطے کے اس قول کا سلسلہ ہے جس میں شعری عالیاات کے تحت اس نے کہا ہے کہ کسی پلاٹ میں ایک آغاز ہو ایک وسط ہو اور ایک انجام ہو اگر کہانی تحلیل کو پہنچ سکے۔ ہم نے جو چھوٹی سی کہانی بیان کی تھی اس میں آغاز اور انجام کے سرے ہیں درمیان میں کچھ اور مرید پلاٹ کی کمی ہے کہانی جس کا کھانا کرتی ہے۔ یہ کہانی کا دوسرا حصر ہے۔ کہانی پن کے لیے یہ شرط نہیں کہ ہمیشہ اس میں آغاز و انجام اور وسط موجود ہے کہانی پر یہ قید لگانا فن کے خلاف ہے۔ ظاہر ہے کہانی کا Area یا دائرہ اثر ہے۔ کہانی کی سائز یا آپ کے مطابق پلاٹ میں چلتے بڑھتے واقعات انہیں کے۔ یہ واقعات کا بیان ہوگا۔ یہ واقعات جتنے ضروری ماحول اور مضبوط ہوں گے کہانی پن کے اٹھانے کا سبب ہوں گے۔ دوسری طرف غیر ضروری اور غیر اہم واقعات کہانی پن کو مروع کرنے کا باعث ہوں گے۔ پلاٹ کے علاوہ اس پر جو کہانی پن کے مختلف اجزاء کا مجموعہ ہے۔ اس میں راوی، کردار، مکالمے، لہجے اور اسلوب کے علاوہ کہانی کی لغت اور بھٹی بھٹی بھی شامل ہے۔ یہاں کہانی پن کا ایک بڑا اور بڑھتا ہوا حصر ہے جو توڑا اور اوروں کا جاسکتا ہے۔ جس میں ترقی کا کمال پن ہوتا ہے۔

کہانی پن کا ایک اہم جزو دلچسپی ہے۔ واقعات کا منطقی تسلسل اگر ضرورت سے زیادہ بڑا ہو جائے تو کہانی کی دلچسپی ضائع ہونے لگتی ہے۔ ایسی حالت میں صورت حال کو بدل کر واقعات کی ایک نئی سلسلہ قائم کر لی جاتی ہے۔ اچانک ایک بدبین سے دوسری بدبین پر ہمت لگنا، ٹھنکی دلچسپی قائم کرنا ہے۔ جیسے جیسے کہانی کا کمال گہرا ہوتا ہے اور اس کی لہروں کا روی بڑھتی ہے۔ سچے چاروں اثر سے گہری کی قوت یا جذباتی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔

السنویت اور کہانی پن کی تلاش میں پہلے مکمل پریم چکر سرگرداں تھے ہیں۔ ان کی ابتدائی محنتوں میں داستانیں اسلوب نمایاں تھا جس میں حسن و عشق جیسے جذباتی کارفرما کے ذریعے دلچسپی اور گہرائی پیدا کی گئی تھی۔ داستان ایک گہری تخیل کی جڑ لانے سے شروع ہوئی تھی۔ اس خوش چینی سے پریم چکر بڑھ رہے تھے۔ انہوں نے اچانک کہانی کی سمت متوجہ ہو گئے۔ ان کی کہانیاں (سجاد حیدر بلوچ کے برخلاف) طبعی راویوں کی کہانیوں میں انہیں ایک مکمل مضمونی میدان مل گیا۔ لیکن اس صنف کو ترقی دینے کے بجائے وہ اس سے عملی کام لینے لگے۔ معاشرتی سہ خاندان کی راہ اختیار کی جس پر ذوال گار کی حیثیت سے اپنی نذر ہر جگہ رہے تھے۔ معلوم ہوتا ہے پریم چکر کو اس بات کا احساس رہتا تھا کہ ان کی مضمونی کہانیاں کہانی کی اصل مروج سے دور جا رہی ہیں۔ آخر انہیں انہوں نے کتنی جیسا انسان لکھ کر یہ بات ثابت کر دی کہ کہانی پن اور السنویت موضوع میں نہیں بلکہ تخلیقی طریق کار میں بنیاد ہوتی ہیں۔ کتنی کی تخلیق پریم چکر کی دوسری صنف تھی۔

پریم چکر کی مصداق پر پڑنے والے سندھ فن ماہرین کاظم کریم، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی اور نور احمد

نیا لکھری اور بچوں کو رکھداری ہیں، جنہوں نے موضوعی اعتبار سے کہانی کی دلچسپی پر توجہ دی۔ ان افسانہ نگاروں کی زبان اور بیان اور ماحولیاتی تجسیم میں داستان جیسی معنائی ہونے کے باوجود ان فن کاروں نے اپنے عصری دنیاوی مسائل، سماج، اصلاح اور حسن و عشق کے بیان میں اُلجھ کر افسانویت یا کہانی پن کے لیے یہی صورتیں مانج رکھیں۔ انہوں نے کہانی سے زیادہ حقیقت پسندی کو ترجیح دی۔ یہ پریم چند کی روایت تھی۔ آگے کی راہ مسدود تھی۔

آگے کی راہ بنانے کے لیے کچھ توڑ پھوڑ کی ضرورت تھی۔ زمانے میں وہ داستان والا ضمیر اُنہیں روک رہا تھا۔ انجناد کو پھلانے کے لیے 'اٹارنے' کے مصطلح نے شطہ سامانی سے کام لیا اور افسانے کی توجہ کو ایک سے موڑ پر لاکھڑا کیا۔ سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود مختار نے موضوعاتی سطح پر قرائن اور مارکس وغیرہ کے نظریوں کا اطلاق کرتے ہوئے مذہب اور اسکی پابندیوں پر شدید حملے کیے۔ معاشرہ جو اصلاح کی دھکی رہا تھا مادی تھا اس اچانک حملے سے حجاب ہو گیا۔ ان افسانوں کے خلاف شدید احتجاج ہوا اور اٹارنے کے سالوں پر پابندی عائد کر دی گئی۔ پھر بھی افسانویت اور کہانی کی دلچسپی کے لیے یہ افسانے مانہ بنانے کا کام کر گئے تھے۔ نئے تجربوں کا آثار ہو چکا تھا جسے نظریاتی طور پر ترقی پسندی کا نام دیا گیا۔ آگے چل کر خود سجاد ظہیر نے 'نیند' نہیں آتی ہے، ایسے افسانے میں شعور کی زد کی تکنیک کا خاصا عمدہ استعمال کیا ہے۔ یہ افسانہ جس جس جراثیم سے متاثر نظر آتا ہے۔ یہ افسانویت پیدا کرنے کی نئی تدبیر کا رہی تھی۔

بی بی، منٹو، احمد محمد قاسمی، کرشن چندر، مصمت چٹائی، غلام عباس، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس وغیرہ تک آتے آتے کہانی یا افسانہ ہمیں دور ماہوں پر چلا نظر آتا ہے۔ ایک تو حقیقت پسندی کی راہ جو DOWN TO EARTH تھی۔ اس کی واضح نمائندگی کرشن چندر، مصمت چٹائی، اشفاق احمد، احمد محمد قاسمی، حیات اللہ انصاری اور خواجہ احمد عباس کر رہے تھے۔ دوسری راہ حقیقت پسندی (REALISM) کے ساتھ ساتھ تخلیقی ارتقاع کے تجربوں کی تھی۔ یہ کچھ دوسری طرح کے افسانے تھے جنہیں منٹو، بی بی، غلام عباس، ممتاز مفتی، حسن مسکری، ممتاز شیریں وغیرہ لکھ رہے تھے۔ یہ افسانویت یا کہانی پن کے لیے نئی زمینوں کی تلاش تھی۔ پھندے، مضمون، آئندہ، حرام جادو، نیگے ٹھہار، وغیرہ جدید نگارش کی طرف بڑھتے قدم تھے۔ حسنیت پرستی، دلچسپی سے افسانویت اور کہانی پیدا کرنے کے لیے اس دور کے فنکاروں نے انسانی نفسیات کا سہارا لیا اور جنس کے موضوع اور اس کی حیثیت پر بھی غائر فرسائی کی۔ سیاسی صورت و حال، ملک کی تقسیم اور دوسرے موضوعات بھی ان کے قلم کی زد میں آئے۔ شاید یہ نئی حقیقت پسندی تھی جس میں کم و بیش سبھی فنکار شریک تھے۔

ان راہوں میں نیا اور پاک پیدا کرنے کے لئے اور کہانی پن یا افسانویت لانے کے لیے قرۃ العین حیدر نے ایک بڑا موضوعاتی کردار ادا کیا۔ انہوں نے تاریخ کے زمانی و مکانی شعور کا قصہ کہنا شروع کیا۔ بالفاظ دیگر انہوں نے افسانے کو تاریخ کی زبان دی۔

قرۃ العین حیدر ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان پلی بناتی تھیں۔ وہ تاریخی حقائق کو محفوظ کرنا چاہتی تھیں۔

اسی دور ان انتظار حسین نے وہ جو کھوئے مجھے کو دوسرے داستان یا اسطوری افسانوں کے ذریعے اپنی

صافیت قائم کی۔ ان کے یہاں قصہ پن و انسا لویت تحقیق کرنے کی نئی کوشش داستانوں یا اساطیر کی ادا یافت میں ہے۔ وہ حافضے کی گمشدگی کا الیہ بیان کرتے ہیں۔ قصہ پن کے لیے وہ پریم چہرے پہلے کی دنیا میں چلے جاتے ہیں۔

جدید انسانہ کے آکاؤں کے ساتھ ساتھ 'پہلے' سے ہوتا ہے۔ مگر اسے لے کر انتظار حسین نے کیا۔  
 لہجہ، مزاج، انداز اور سرحد پر کش نے ہاتھ دھو کر اپنی اپنی اور انسانیت کا انہدام کیا۔ 'کچھ نہیں میرے' کے  
 انسانے 'خیر لہ کس' اور 'مستعار کس' میں چلائے، وقفہ اور کردار کی توڑ پھوڑ ہے۔ وہ اپنا قدم انہی اسٹوری کی جانب  
 بڑھاتے ہیں۔ یہ جدید انسانے کی نئی شکل ہے۔

یہاں انسان کہانی کی جہتی ہوئی شکل ہے۔ یعنی اس کے لیے تجربہ کر کے فرسودگی سے نجات پانے کی کوشش لازمی چیز ہے۔ تجربہ تجربہ سے شروع ہوتا ہے پھر ہر کچھ اجزاء کے اخراج اور باقی اجزاء کی نئی ترتیب اور نئی ترکیب سے نئی کہانی خلق کی جاتی ہے۔ چنانچہ حاصر انسانوں میں ایک نیا تجربہ کہانی پن سے انسانیت کی جانب مراجعت کا سماں ظاہر ہے کہانی پن میں کہانی کہنے یا سنانے کا عمل ہے تو انسانیت میں انسانانہ کھینے کا عمل ہے، جس میں اچھی ستر اور برائی ستر کی امتیاز ہونا چاہیے۔ اس میں OBLIQUENESS آ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دلوں کے جداگانہ لہجوں اور اسلوب سے قافیہ افکار تجربہ کے حصے۔ کبھی شعوری کبھی غیر شعوری طرح سے۔ اس صورت میں راجعیت، سرحد، مابہام، ملامت، قسطنطین، ظلم، فریب، خبیثات، یا دوسری چیزوں کو بنیاد بنا کر انسانیت قائم کرنے اور دلچسپ یا پر تجسس بنانے کی کوششیں ہوتی ہیں۔ یہ کہانی پن کے وقت اور واقعے کے گزرنے کا عمل نہ کر انسانیت کی گزارش حال واقعی کا عمل تھا۔ اس میں کہانی پن کے سارے اجزاء کو ملانے کے بجائے چیدہ چیدہ خیال اور احساس کو نئے تخلیقی فارم میں مرتب کی سلی قلمی۔ ان باتوں سے میری مراد یہ کہ نہیں کہ مصری انسان نگار نے کہانی پن کو رواجی جان کر قلمی اختراع نہیں سمجھا۔ جہاں ایک طرف قاضی عبدالستار پریم چند کی حقیقت پسند روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے کہانی پن کی نگاہ گری کو آب و تاب سے پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف جیلانی اور خواجہ دار اور خاں، اسلام بن رزاق اور سید محمد اشرف بھرپور پلاٹ کا اثبات کرتے ہوئے قائم سیکولس کی نفی نہیں کرتے۔ مرزا حامد بیگ کا بیان یہ سادہ نہیں ہے۔ وہ حقیقی زبان اور ملاحظہ کے استخراج کے ساتھ کہانی پن کی جڑ پر زور دیتے ہیں۔ پھر وہ انسان نگار ہیں جو کہانی پن اور انسانیت کو اس طرح آمیز کرتے ہیں کہ حد میں مٹ جاتی ہیں۔ ماسٹل۔ اقبال مجید، جو گندہ پال، وفیات احمد گدلی، طہاراج کوئل اور ظلام العنکبوت نوری اسی قبیل کے فنکار ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال مجید کے یہاں ملامت طر اور کہانی کے ٹکسوں سے جان پڑتی ہے۔ وہ کہانی کہنے یا سنانے کا عمل انسانانہ کھینے کے فن میں داخل کرتے ہیں۔

رقن نگہ کے یہاں مجرور کہاں ہیں۔ استعمادی کے جبروت میں وقت غنی ہی صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ان کا کہاں ہیں ہلاک لپٹ والا ایک استعمادی مجرور ہوتا ہے جو ہر برکت مختصر کہانی غفلت کرتا ہے۔ سرحد پر لاش انسانیت کے لئے ایک طرزانہ کیفیت، انسانی کاسا ماحول غفلت کر دیتے ہیں۔ کنور سین کے یہاں کھانا ماری ہے مگر ان کی کہانی کوئی بات نے کر چلتی ہے اسے کہا جاتا ہے۔ حیدر سہروردی کی انسانی دلچسپی یہ ہے کہ ان کے

فن میں شاعری اور افسانہ نگاری کی حد میں قسم ہو جاتی ہیں۔ سادہ رشید کافن سیاسی یا اقتصادی جبر کے جبر سے ہے۔ کہا جے ہوئے عہد حاضر کے انسان کا الیہ ہے۔ یہ مسئلہ ان کی السالویت کا سرچشمہ ہے۔ آصف فرنی اور مل امام نقوی السالویت پیدا کرنے کے لئے استعاراتی و حرکی بنیاد پر اثر خیز مہر قائم کرتے ہیں۔ تکرار حسن کہانی پن کی دلچسپی سے واضح گریز کرتے ہوئے افسانوی واقعیت کا تجسس پیش کرتے ہیں۔ نیز مسعود سریت اور علا حیت کے احراج سے ایک حسییت بھری دنیا طلق کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جس میں مسائل خرابا کا طلسمی ماحول میں قسم ہوتے ہیں۔ گہرے مطبوعہ والے جملے اور اشارہ سے ان کے فن کا خاصہ ہے۔

قرآن الحسن حید کے یہاں کہانی پن کے وجود پر السالویت غالب ہے۔ 'ظہورات' حاجی گل بابا، میں وقت رواں (TEMPORAL TIME) کی کسی حد تک توڑ پھوڑ ہے۔ یہاں خفا حیت اور ظلف لہ ایما فلسفوں سے بیزاری اور اٹکا (DILEMMA) کی کیفیت پیش کرنے سے السالویت میں نکھار آیا ہے۔

انتظار حسین کے یہاں افسانویت کہانی پن میں بیست ہو جاتی ہے۔ کہانی پن ان کے یہاں کرداروں کی آئی میں موجود ہے۔ ایک اٹلا ہے جو کہانی کے دامن میں موجود ہوتی ہے۔ وہ اکثر داستانیں اسلوب میں چھپی ہوئی قوت کا قاعدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ انسانہ طراز ہیں۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری میں کہانی پن سے شعوری گریز کا پتہ چلتا ہے۔ ان کے یہاں اتھصال کی امد ہناک قفل میں کرداروں کے جھیلنے کا عمل شامل ہے۔ ایک شہید انسانی سوز و گداز کی جھلک یعنی HUMAN ELEMENT ان کی السالویت ہے۔ یہ انسانی صورت حال اس وجہ سے کہ پلاٹ اور حادیہ کو توڑ مروڑ کر ایک نئے اسلوب میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ سب کچھ بچ نکل کا عمل ہے جو السالویت کی ہی ایک قفل ہے۔

لمراج میرا کے السانے ایسی خود اڑتی جوتیری دنیا کے انسان کی الیت ہے یا جوترتی پانچ اقوام اور ممالک کے دہاؤ کا نتیجہ ہے، کہانی پن کے قفل و قفل کے ساتھ لاتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ السانوی دلچسپی قائم رکھنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ انہیں جدید افسانے کی ایجاد میں اہم مقام حاصل ہے۔ انور عظیم کے السانے بھی طریق کار کے طور پر جدید افسانے کا اہم موڑ ہیں۔

رشید امجد کے یہاں انسانی امد و ناک کا روبرو راست بیان کم ہے ماحول، خیال، تجسس اور محنت پر اچھوتی گرفت ان کے بیان کی طالت ہے۔ مربوط پلاٹ سے گریز کرتے ہوئے انھوں کے حوالے سے وقت رواں TEMPORAL TIME کا توڑ مروڑ ہے۔ رشید امجد کا اپنا مخصوص طرز بیان السانوی دلچسپی طلق کرتا ہے۔ ان کے علاوہ ملی حیدر ملک، مجرم مریمین، شوکت حیات، شفیق، حسین الحق، انجس افطاح، ظہیر اثریاں خاں وغیرہ نے ملاحتی بیان کے لیے السانے کی اہمیت، پلاٹ یا وقت کی توڑ پھوڑ کی ہے۔ لمراج میرا، انکار پاشی، سرحد پر کاش، انور سجاد، اکرام باگ، حمید سہروردی یہاں تک کہ کلام حیدری نے کہیں کہیں کہانی پن تو کیا السالویت سے بھی گریز کیا ہے۔ ان بھی فن کاروں نے انٹی اسٹوری کی تجرباتی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف نام لعل نے ایک افسانہ روزخ سے واپسی لکھا ہے جس میں حق مکالہ یا انٹی ڈائیلاگ پیش کرنے کے باوجود کہانی پن موجود ہے۔ اسے ایک کامیاب تجربہ کہا جاسکتا ہے۔



میں نے کہانی پینا کی جڑ نیاں کاٹیں کرتے ہوئے کہانی پینا اور اسلوبیت کے درمیان فرق کھنے کی کوشش کی ہے۔ کہانی کہنے اور لکھنے کے اپنے اپنے طریقے ہیں۔ انسانہ نگار کو اپنے اصول وضع کرنے کا حق حاصل ہے مگر دوسروں کے اصولوں کے مطابق چلتا کھتا ہوئے ادب کو دیکر دوسرے فنکار کی آزادی اظہار کے ممانی ہے۔

پرم چھ کے زمانے سے ہی اسلوبی نگارش کے دو دھارے رواں دواں ہیں۔ پہلا دھارا حقیقت پسندی (REALISM) کی رجحان پر بہتا ہے اس میں ایک طرح کی مطابقت ہوتی ہے جس کا مقصد فنکار کا ہے۔ حقیقت پسند (REALISTIC) انسان ہر دور میں کھسے گئے۔ اسے پرم چھ کی روایت کہ لےجے | ان کا سچا حقیقت کی لہجہ کی ہستعل دھارا ہے۔ اس میں عقلی ہے۔ حقیقت پسندی کی سطح پر شاید ہم آج بھی پرم چھ کو بہتر (IMPROVE) کہہ سکتے ہیں۔

دوسرا دھارا حقیقت پسندی سے انحراف، انکار، اختلاف اس کی آمیزش سے تجرباتی لکھ لکھ لکھ قائم کرنے کی کوشش ہے۔ اس دھارے میں ناز و نیاز دلوں کی کیفیت ملتی ہے۔ سارے تجربے اور تحریکیں اس فنکار کو متاثر کرتی ہیں۔ استعارے، ابہام، سرسبز نظم، بیحد، اسلوب اور زبان و بیان کے نوع پر نوع کلیوں کے لئے یہ فنکار باندھا ساز کا ہے۔ انسانہ نگاروں کے یہاں اکثر دونوں دھاروں کا نظم نظر آتا ہے۔

دوسرے دھارے کے رجحانات کے (دوسرے سے دیکھئے) نظر آئے گا کہ پہلے مضمونی انسانے کھسے گئے جس میں قہیم ہر دہائیہ جی۔ کہانی پالنے کی ترکیبیں نکالنے کی کوششیں ہوئیں۔ ان دنوں مضمونی سے ہٹ کر اس کی (TECHNICALITY) دور صرف کیا گیا۔ مختصراً مضمونی، استعاراتی، ماساطیری اور مافوق الفطرت عمال کے انسانے سامنے آئے۔ پھر تجربے سے انحراف اور پرم چھیم کی طرف رجحان نظر آنے لگا۔ انسانہ پچھ کی سے انحراف مضمونی وضاحت کی جانب احرار ہوا۔ آج بانیہ خلاف پینا اور مضمونی کی داخلیت اور خارجیت (SUBJECTIVITY & OBJECTIVITY) پر دھیان مرکوز کیا جا رہا ہے جس میں آسان اور عام نام جانیہ اہم ہے۔ مضمونی اخبار سے مشرقی یا مغربی ملاقاتیت کا رشتہ محبہ الارحیت (GLOBLIZATION) سے استوار ہے۔ آج انسانہ پچھ لکھ کے القائل تبدیلی (CHANGE) کا مظہر بھی ہے۔ (پرم چھ لکھ لکھ) (DEMONSTRATION) انسانے کا نفاکشن ہے۔

## کہانی یا افسانہ

مہدی جعفر

انسان ایک اہم صنفِ ثن ہے۔ یہ انسان ایک موصوفہ سے Evolve ہوتا ہے۔ یہاں Evolve [ ارتقا کا لفظ اردو کی اصطلاح میں نہیں استعمال کیا گیا ہے بلکہ برآمد ہونے، نکل آنے یا ظہور ہونے کے مفہوم لیے ہوئے ہے۔ ارتقا کو وسیع سے بھی مختلف ہے۔ ان دونوں صورتوں کو غلط فہم نہیں کرنا چاہئے۔ انسان سے ہرگز مراد عصری انسان ہے۔ یہی انسان Evolve ہو کر سامنے آیا ہے، اگرچہ یہ انسان ترقی پسندی کی وسیع بنیاد پر قائم ہے۔ چنانچہ انسان "کفن" کو مجموعے سے خارج نہ کر دیتے۔ انہوں نے ایسا اس لئے کیا کہ "کفن" جسے جدید انسان کی اولین شکل اپنی ارتقائی صورت میں کسی نظریے کی ارتقائی شکل نہیں بن سکتی تھی۔ اگر نظریہ سمجھائے دیکھو انسان زیادہ سے زیادہ فنی تکنیک کا نمونہ بن سکا ہے، ہر پرچہ فنی کا آئینہ نہیں۔ بلکہ اس میں کئی ایک انسان "مصنف" ہے جس میں کہانی کا مجموعی اثر توڑنے کا کام چاہک دیتی ہے۔ انہوں نے ایسا کیا ہے۔ انسان نے یہی کہانی کو ہر جگہ پاش پاش کیا گیا ہے۔ صاف دیکھا جاسکتا ہے کہ یہ انسان اپنی اصل میں انسان ہے، کہانی کے تقاضا کی چیز ہرگز نہیں۔ اس پر تا کہ جدیدیت کے عمل سے تعبیر کرنے میں چھٹاں مضائقہ نہیں۔ یہاں جدیدیت کا سراغ ملتا ہے۔

انسان کی جدید خاصیتیں آہستہ آہستہ سامنے آتی ہیں۔ "اٹارے" کی چھوٹیاں اس کا سراغ دیتی ہیں۔ ہمارے تصور کا انسان "نیزد نہیں آتی ہے" لے لیجئے۔ اس میں شعور کی رو کی تکنیک برتی گئی ہے۔ بعد میں چل کر یہ تکنیک بھی جدیدیت کا نہیں مہر بنی۔ منگو، بیدی، کرشن چندر، ممتاز مفتی، غلام عباس، احمد قادی وغیرہ نے اپنے انسانوں کے اندر یہاں بھی کبھی اور کبھی گہلی بھرت سے کام لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں بھی جدیدیت کی غیر شعوری جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ مثال کی ضرورت نہیں۔ ان کے دور میں جدیدیت کے لیے سونے ہوئے تھے اور اکثر یہاں وہاں پانی نکل آتا تھا۔

اگر میں کہوں کہ انسان ہی طرح سے کہانی نہیں جس طرح سے جدیدیت ترقی پسند نہیں ہے تو بات نہیں بنتی۔ میں جدید انسان اور انسان میں کوئی فرق روا رکھتا نہیں چاہتا اور پرزور الفاظ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ نئے انسان کا گراؤ ترقی پسندی سے نہیں بلکہ کہانی سے رہا ہے۔ جہاں تک جدیدیت اور ترقی پسندی کا تعلق ہے انسان کی جدید شکل دونوں معنوں میں قابل قبول ہے۔ اگر نہیں ہے تو ہونی چاہئے۔ حقیقی انسان کو جب خدا اپنا سکہ ہے اور سورج و سہیل کی صورت میں اپنی کتاب کا جڑا سکا ہے تو انسان ہی حقیقت کو ترقی پسندی یا جدیدیت قبول کیوں نہیں کر سکتی۔ رہا کہانی کا معاملہ تو وہ ایک مدت سے اپنی جذباتی اور سخی آسوزی والی حیثیت کو اپنی جگہ پر ہے۔ اس طرح اپنی صنف کو گم کر رہی ہے۔ کہانی اگر بچی ہے تو صرف اپنے حقیر و مرعیت اور ذہنی گرفت کے باعث۔ یہاں بھی کہانی اور انسان کی قدر مشترک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کو کہانی اور کہانی کا انسان کے نام

سے پکارنے میں کوئی تباہت محسوس نہیں کی جاتی۔ دلوں میں فرق بہر حال ہے۔ جب کہ انسانے میں کہانی فہم کا جانشین ہے، انسان کا یہ قیام ہے جس کے وسیع تر ماحول میں نور اور بے نور صورتحال، کیفیات، تاثرات اور اسالیب کے لئے دائرہ خواہش بنتی ہے۔ ایسی کیفیات اور اسالیب جن کے لئے کہانی کا قیام بنیادی نہیں ہے۔ ایسا انسانہ جسمانی کہانی ضمن نہ ہو جائے شوکت حیات کے مطابق "آ کہانی" کہلائے گی۔

جیسے جیسے انسانے کی جدیدیت نمایاں ہوتی گئی ہے، احدث تاثر اس کی شناخت میں آئی ہے۔ طبعی ماحول، رواداروں، سادہ طبعی اور شوکت حیات کے انسانے وحدث تاثر کا ماحول میں کہانی پن کا نہیں۔ البتہ جو گہرہ ڈال اپنی کہانوں میں کسی حد تک کہانی پن لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ عصری اظہار اثرات کی ایک عمومی صورت نمود کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے کہ انسانوں کی تخلیقاتی نہیں بلکہ تفکلی ہے۔ ظاہر ہے اگر فن کا جو کس نہیں ہے تو انسانے میں کئی طرح کے تاثرات شامل کرنے کی ہوس ایک طرح کا ڈھیلا پن یا بے رہی جہم دے سکتی ہے۔ مگر تاثرات کا ذخیرہ کا ذخیرہ نہیں۔ خوبی تو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب منتخب تاثرات کہتے ہیں۔ ایک طریق کار کے طبع پر ان کا قائل ہوتا ہے۔ تاثرات کا ذخیرہ رکھ کر جو کمال ہے، تاثرات کی جلد آزمائشیں۔ ایک جہل چہ انسانے کی محنت ہو سکتی ہے اور دوسری خواہ انسانے۔

سرحد پہاڑ اور الورِ رحیم کے افسانے "ہار گولی" اور "مردِ نمونے کی آنکھیں" دوسرے آثار کے بجائے مجموعہ آثار کی اچھی مثال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے "قید خانے میں ظالم ہے کہ بعد آتی ہے" میں انیس۔ دہر اقبال وغیرہ کے ذہنی نظریاتی آثار کو افسانوی پس منظر میں کھینچ کر رکھا ہے اس لیے اس کے آثار ان شعرا کی نظموں کے قوسط سے ماخوذ ہیں۔ یہاں تاہم بنے بنائے بڑے دائرے کے چھوٹے نئے جہاز جن سے افسانے میں جان بولنے کی کوشش کی گئی ہے البتہ افسانوی لہجہ اور چلنے کا جب اپنے قہر اور آثار پیدا ہوں اور اپنی پوری شدت کے ساتھ خواب کی بے لاناہ و وحدت خلق کریں، مگر دوسروں کے آثار سے ملنا قہر ہو کر بندہ جائے افسانیت کے حلقی نہیں سے ابھر رہا ہے۔

جملہ اثرات کا باہم درگزر باعثِ جدِ جانشانوں میں اکثر غیر شعری درخ سے نکل آتا ہے۔ مثلاً رشید احمد کے اکثر انساںوں میں انساوی تاثر، تصویر کشی اور شعری تاثر کا حقیقی انعام ہے۔ اقبال مجید کے انساں "ایک حقیقہ جان" میں تاثرات کا اختلاط کہانی پن اور انسانی کیف کے ادغام سے ہوا ہے۔ نیر مسعود، خواب، طامات اور چوہانیا سمجھری کی بے غل سے انساوی تنہیم پیدا کرتے ہیں۔ جب کہ خالدہ امیر کے یہاں حیاتی محسوساتی انجم لاء اور عکسراتی بیان کا باہم اتصال ہے۔ کبھی کبھی اور انساں میں ایک دوسرے کے مختلف اثرات کچھ اس طرما متبادل کرتے ہیں کماحقہ استوری کی شکل نکل آتی ہے جس میں مصلحت اور لامرکزیت بڑی اہم چیزیں ہیں۔

کہانی عموماً آغاز، انجام اور وسط کے شش سے بنتی ہے۔ بہت سے اداکار ایک راز یہ کم ہو گیا۔ کہانی کے برخلاف انسانے میں آغاز ہی آغاز، انجام ہی انجام اور وسط ہی وسط کا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن محسوس ہونے کے حال، کوئی واقعاتی تسامد نہیں۔ ظاہر ہے انسانے کے لئے واقعاتی انتخاب کا ہونا ضروری امر نہیں۔ وہ برا بیعتی اور انجام جیسے حال میں بھی کی جاتا ہے۔ محسوس ہونے کی بنیاد پر بھی انسانہ بن جاتا ہے۔ جس میں آغاز اور سکون یا شدت

اور ہم شدت کی دھوپ چھاؤں دیکھی جاسکتی ہے۔ قابل مجید کا انسان "بیٹاب گمراہ" ہے۔ "کاؤوالی بھٹن کو  
فریالوجیکل ٹکشن میں بدل کر پیش کرتا ہے۔ انہی زبان اور پر قوت بیان کے ساتھ کاخی مہداتر کے یہاں دیگر  
جیسی لہروں کا برتاؤ ہے۔ اور حالیہ وہ واقعہ کی بنا پر انسان لکھتے ہیں۔ سرچر پر کاش کا "سنگار مس" "وئی بھٹن کا  
انسان ہے۔ اور عظیم، کلام حیدری، رشید احمد، انجاز ماسی، شوکت حیات، مجید سرحدی، شہنشاہ مرزا اور دوسروں  
نے اکثر واقعے سے گزرنے کیا ہے۔ صورت حال کے ساتھ واقعے پر مبنی ہدیہ انسانے اور سجاد، خالد، اعظم، فلیٹ، محمد  
خطا یاد، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، نور خان، علی امام نقوی، سید محمد اشرف، سلام بن مرزا، قمر احسن، گلرپاشی اور  
دوسرے فن کاروں کے یہاں زیادہ ملیں گے۔ مگر یہ لوگ واقعے کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو صورت حال کو دیتے ہیں۔  
علاقہ میں لکھنے والے منظر ہوا میں خاں، حسین الحق اور دیگر فن کاروں کے یہاں بھی قصہ لکھا ہے۔

جہاں تک اسکات کی جستجو کا تعلق ہے فن کار نے اپنے کو کبھی ذاتی اور کبھی عالمی کرب سے بچا۔ عالمی  
اقتدار سے محروم مین کے استعاراتی اور عظمی انسانے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قمر احسن نے "ہسپتات" لکھا  
جس میں علامتی انداز میں مرد باری، کچل نسل سے رہی دلی برا بھشتی اور نئی نسل کی کج احساساتی اور ذاتی صورت  
حال سمجھنے کی ذہانت صاف نظر آتی ہے۔ شفیق نے "کالج کا ہڈیگر" لکھا اور انہی سطر پر خدشوں اور اندیشوں کی  
جدید تفسیل ملتی ہے۔ "کہانی مجھے لکھتی ہے" کے توسط سے سوانی کرب کی لمانگہ کی۔ مرزا حامد بیگ  
اپنی انفرادیت کے ترجمے پن سے واقعاتی انسانہ ترتیب دیتے ہیں۔ رشید احمد کا علاقہ ذاتی صورت حال میں تحلیل اور  
تھنسم کا عمل ایک ماورائی حقیقت نگاری کو ختم دیتا ہے۔ سام لعل کا انسان "دورخ سے واپسی" اپنی ڈائیلاگ کا  
اچھوتا ٹریٹٹ پیش کرتا ہوا جدید انسانہ ہے جس میں واقعہ پر صورت حال غالب ہے۔ مہداتر حسین اپنے جانچو  
سے لطیف احساسات کو انسانی حیات میں بدلنے کا کام لیتے ہیں۔ بلراج مین رائفوں کو سخت ترین سطحوں سے  
گذرنے کی کوشش میں ایک توانا اور اچھوتا ماحضاتی اور اک منطبق کرتے ہیں۔ اور سجاد قصہ نسل والے اسلوب  
میں جانفشانی لکھ کر رہے ہیں اور انکاار حسین گہری شکری بیان میں اکثر گشہ کاخی کے لہذاقی لکھتے ہیں اور وہاں  
سے نیا مہداتر خلق کر کے کا جن کرتے ہیں۔ غرض کہ آج کا انسان نگار اردو انسانے کو ایک ارتقا یافتہ صنف فن  
بنانے پر مصر ہے، کامیاب ہو جائے۔

## تخلیقی عمل

نذیر مسعود

وکر جی کو کو تو تمام کے قدیم کھسا کی ایک دیوہ پر کسی نامعلوم آدمی کا مرقوں پہلے لکھا ہوا ایک نقشہ  
 "منظر" نظر آتا تو اس نے سوچا یہ نقشہ کہاں سے آیا، کب اور کیوں لکھا ہوگا۔ یہ خیال اس کے ذہن "دور کا دور"  
 تمام کی بنیاد بن گیا۔ غلام عباس کی ایک بار جازوں کی رات میں اور کوٹ کے نیچے صرف خیال بننے والے  
 میر کوکل کھڑے ہوئے۔ انہیں خیال آیا کہ اگر اس وقت وہ کسی جادوے کا شکار ہو جائیں اور ان کا اور کوٹ اُٹھا  
 جائے تو کیا ہے۔ اس لطیف آمیز خیال نے ان سے انکالیہ طمانہ "کوہ کوٹ" لکھا لیا۔ دونوں ہانکوں  
 کے یہاں تخیل کی تحریک نے تخیل کی ریلوے سوار کی اور دونوں کے یہاں تخیل اتنا متحرک ہو گیا۔ سعادت حسن منٹو  
 اور بیچوں نے وہ پہلی ذہنی ضرورت کے پیش نظر کسی کی ذہنی تلاش پر بھی ایسی دلچسپی اور محبت اور مجھڑا لیا اور  
 ذہن لکھے، لیکن انہیں بھی تھکنے کے لیے تخیل کو متحرک کرنا پڑا۔ اس کے بغیر کام نہیں چل سکتا اس لیے کہ تخلیقی عمل کے  
 لیے سب سے پہلے تخلیقی عمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ تحریک بالمشائی ہو سکتی ہے اور خارج سے بھی مل سکتی ہے۔  
 اپنے ذاتی الفاظ، روایات، اثرات، اظہار کی کوئی خبر، دہرانے میں کوئی غیر حساب کتاب کا کوئی پرچہ، کوئی پہلی  
 تصویر، خواب کا کوئی شعر، کسی عمارت کے بچے کچھ آواز بھی تخیل کو متحرک کر سکتے ہیں جس کے نتیجے میں ذہن تخلیق  
 کے لیے آمادہ ہوتا ہے۔ اس ذاتی آمدگی کو ہم سہولت کے لیے مانا کہہ سکتے ہیں جس کے تحت خیال کو نقشہ میں بدلنے  
 کا عمل شروع ہوتا ہے۔ اور اس کے ساتھ تخلیقی عمل خارجی عمل اختیار کرنے لگتا ہے۔ خارجی عمل اختیار کرنے کے  
 مراحل مختلف تھیں، دائروں کے یہاں مختلف ہو سکتے ہیں۔ کوئی اپنے ذہن میں یا تحریری طور پر خاکے کی صورت میں پہلا  
 طمانہ پہلے ہی تصنیف کر لیتا ہے، پھر اس میں کے ساتھ اسے تصویروں میں نقل کر دیتا ہے۔ کوئی اپنے الفاظوں کے سطحوں کی  
 تصویر طے ہی مقرر کر لیتا ہے، سطحوں میں داخلہ مکمل کر لیتا ہے۔ کسی کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ وہ مختصر سا طمانہ لکھنے کا ارادہ  
 کر کے بیٹھتا ہے مگر پھر طمانے کو طویل کر دیتا ہے، کوئی طویل طمانہ لکھنے کا ارادہ کرتا ہے مگر کچھ میں کسی سرطے پر اس کو  
 محسوس ہوتا ہے کہ طمانہ میں پر مکمل ہو گیا اور اب یہ وہ طمانہ کو ختم کر دیتا ہے۔ کوئی اپنے طمانے کا اختتام پہلے ہی  
 سوچ لیتا ہے اس کے بعد طمانے کا آغاز کرتا ہے اور اس کو طے شدہ اختتام تک پہنچاتا ہے۔ ان میں سے بہتر صورتوں  
 میں پہلا طمانہ پاس کے کام اجرا لکھنے والے کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتے ہیں، گو کہ تصنیف تحریر سے پہلے وہ  
 میں آجاتی ہے، لیکن اس میں بھی ہو سکتا ہے کہ تحریر اور تصنیف ساتھ ساتھ طے۔ سعادت حسن منٹو کا کہنا تھا کہ وہ کبھی بھی انہی  
 سوچے کچھ کی فرضی کردار کے بارے میں ایک جملہ لکھ دیتے ہیں، پھر اسی کردار کے احوال و روایات کر کے طمانہ لکھتے  
 چلے جاتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ دلچسپ صورت حال وہ ہوتی ہے جب اداۃ ۸۰ ہے انسان کے طمانے کے طمانے

میں ہے جس نظر آتا ہے اور انسان اس کے ارادے کے خلاف چلتے، گرا انسان نگار کو اپنی مرضی پر چلانے لگتا ہے۔ کئی اچھے موضوع بدل دیتا ہے، کئی اپنے کسی ضمنی کردار کو مرکزی کردار بنا لیتا ہے۔ یہ باتیں اپنے سنے میں خاصی ارادائی معلوم ہوتی ہیں لیکن دراصل یہ سب انسان نگاری کا تخلیقی عمل ہے یعنی وہ دوران تخلیقی اپنے پہلے سے بنائے ہوئے منصوبے میں کئی دانت، کئی ممانعت رد و بدل اور ترمیم و تخیل کر دیتا ہے اور ظاہر ہے یہ کوئی ارادائی بات نہیں ہے۔

تخلیق کے دوران لکھنے والوں کی کیفیات کا مطالعہ بھی دل چسپ موضوع ہے۔ بالعمول اس دوران لکھنے والوں کو بے سکون ماحول اور تنہائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ بعض کو عمدہ قلم اور اچھا کاغذ چاہیے ہوتا ہے، بعض آراہمہ نشست یا باقاعدہ میز چاہتے ہیں۔ بعض دن رات کچھ مخصوص اوقات ہی میں لکھنے کا کام کر سکتے ہیں۔ بعض اس قسم کے لوازمات کے محتاج نہیں ہوتے۔

صحت چھائی اپنے بارے میں لکھتی ہیں:

”تنہائی میں لکھنے کی عادت نہیں، چونکہ کبھی نصیب نہ ہوتی۔ شہر چھا ہوتا ہے، رہنے پر جتا ہوتا ہے اور بچے کھلتیاں لاتے جاتے ہیں اور میں لکھتی ہوں۔“

سید رفیق حسین کھرے چنگ پر بندہ کرمدی کاغذوں پر اپنے شاہکار انسانے لکھ لیتے تھے۔ معروف ماسٹر ٹائپ رائٹر ہر انسان نو پس کرتے تھے۔ عظیم بیک چھائی انسان نگاری کے لیے اوقات کے تہی نہیں تھے بلکہ وہ کاغذ قلم کے بھی محتاج نہیں تھے۔ ”سوانح کی روحیں“ کے سے انسانے کے کئی صفحے آسموں نے ڈھائی بول کر شاہد احمد دہلوی کو لکھوا دیے تھے۔ ارنسٹ ہمنگ وے نے لکھنے کے لیے اوٹلی ڈاسک بنائی تھی اور کھڑے ہو کر تحریر کا کام کرتا تھا۔ (اس کا کہنا تھا کہ کھڑے ہو کر لکھنے میں جو بے آرامی ہوتی ہے اس کی وجہ سے آدمی اپنی تحریروں میں غیر ضروری لطافت سے گریز کرتا ہے لیکن اصل وجہ شاید یہ تھی کہ کھڑکی ایک پرانی چوٹ کی وجہ سے ہمنگ وے کے لیے دیرینک ٹانگیں سوز کر بیٹھا ممکن نہ رہا تھا)۔ فنش الرحمان بھی اب تصنیفی کام کھڑے کھڑے کرتے ہیں۔

یہ بھی ضروری نہیں کہ لکھنے والا اپنے انسانے کو اسی ترتیب سے تصنیف بھی کرے جس ترتیب سے شائع ہوتا ہے۔ فرانس کاٹکا کے کئی افسانوں کے آخری پارہ مانی تھے اس کے کائنات میں بہت پہلے کے لکھے ہوئے پائے گئے۔ بعض انسان نگار زمانی یا بیانی ترتیب و تسلسل کا کوئی منصوبہ بنائے بغیر اپنے انسانے کے اجزا متعسر طور پر لکھ لیتے ہیں، پھر ان کو ایک لڑی میں ہر دتے ہیں۔ فنش الرحمان نے ایک بہت عمدہ اور طویل انسان ”وحد“ اسی طرح لکھا ہے ان کے پرانے دوست خالدا آخر قاتلے ہیں:

فنش نے مجھے اپنی کہانی ”وحد“ کے بارے میں بتایا جو مکمل ہو چکی ہے مگر جس پر ابھی تک فی کارمان تراش خراش اور ترمیم و ترمیم کا عمل جاری ہے۔ اس نے ساڑھے پورے دھری ہوئی پانچ چوٹ کہیں مجھے دکھائیں جن میں ”وحد“ کے مختلف گلوے، سین اور Episodes درج ہیں:

دوران تخلیق لکھنے والے کا ہوا تک کی بھی مختلف صورتیں ہوتی ہیں۔ بعض انسان نگار لکھنے میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ انہیں گرد و پیش کی خبر ہی نہیں رہتی۔ مرزا احمد ہادی رسوا ایک بار کھرے میں خود کو بند کر کے کچھ کھائے پئے بغیر دو دن تک مسلسل لکھتے رہے، یہاں تک کہ بے ہوش ہو گئے اور کھرے کا دواخانہ ان کو زکرا پر لٹا لے

میں۔ بعض اپنے دوستوں سے گپ شپ کرتے جاتے ہیں اور انسانہ کہتے جاتے ہیں، بعض کی اپنی ذات پر وہی کیفیتیں جاری ہونے لگتی ہیں جن کا اظہار وہ انسانہ میں کر رہے ہوتے ہیں۔ نیچم سلاطہ۔ حیات نے ایک موقع پر بتایا کہ حیات طائفہ کبھی کبھی اپنے کرداروں کی تصویر کشی کرتے وقت خود اس کردار میں بدل جاتے تھے۔

ادھر "دھند" کے حوالے سے تراش تراش اور کچرچت کا ذکر آیا ہے۔ یہ حقیقی عمل کا بہت اہم ضلع ہے اور کم کہنے والے ہوں گے جو اس ضلع سے بے نیاز ہوں۔ شرکت قمار کی بالعمول قسم برداشتہ کہتے تھے اور ان کے منہ سے میں کھینک کات چھانٹ نظر نہیں آتی تھی، لیکن زیادہ تر کہنے والے اپنی قریروں کو چھپانے سے پہلے اس پر نظر دانی کر کے اس کو بھڑکانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ ظاہر بعض بات کی کہ ان کے غور و فکر اور طرح طرح کے رد و بدل کے بعد ایک جملہ لکھتا، پھر اس کو دیکھ کر ہر بار پڑھتا اور آخر کار غصہ ساں بھر کر اسے بھی کات دیتا تھا۔ دستہ بیکسی کی گئی اور ترمیم و تنسیخ کے بعد اپنی قریروں کو آخری شکل دے کر چھپنے کے لیے بھیجتا تھا مگر اس کے بعد بھی حریف ترمیم و تنسیخ سے حلقہ دہانتیں دے دے کر پھر اس دلوں کو مارتا کرتا تھا۔ مگر عین نے گزشتہ دلوں ایک انسانہ "جانی چڑی" کھا اور گی بار نظر دانی کرنے کے بعد اس کو بڑی محنت سے کیپیٹر پر کیپوز کر لیا۔ ان کے دوستوں نے انسانہ کی قریب بھی کی لیکن انہوں نے کچھ دن بعد اس میں رد و بدل کر کیا سے پھر کیپوز کیا اور کچھ دن بعد پھر سپارہ لب و لسان سے چوکی اور ترمیم سے گزارا ہے ہیں۔ بارسل پروست کا جب دم لگ رہا تھا تو اس نے اپنے ہاں "گزشتہ دنوں کی یاد" کے ایک حصے کا سنو وہ طلب کیا۔ اس عجیب و غریب فرمائش کا سبب دریافت کیا گیا تو اس نے کہا کہ میں نے اس حصے میں کھانا کر رہی تھی اس کا منظر دکھایا ہے، اس میں ترمیم کرنا چاہتا ہوں۔ یہ حقیقی کے ساتھ حقیقی کار کے تعلق خاطر کی اچھا مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ تراش تراش کے عمل سے ایک طرف حقیقی بھر جاتی ہے، دوسری طرف اس کی تحلیل میں رہ جاتی ہے۔ ہر گز بھی بہت سے کہنے والے حقیقی کو ہر میں عمل کرتے ہیں۔ حقائق اور عمل کا کہنا ہے کہ وہ کوئی چیز کہنے کے بعد اس کی پال پال دیتے ہیں، پھر اسے دبا دبا کر پھینک دیتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ تراش تراش کے عمل سے گزشتہ دنوں کی یاد میں کبھی کوئی حقیقی ملاز نہیں لگتی سے بھر ہوگی جس پر مصنف نے نظر دانی کی ہو یا جو بڑی محنت میں لکھی گئی ہو۔ ایسا کہ بلیس۔ یہ ایک وقت تین تین چار چار چیزیں اس طرح لکھتی کہ ایک چیز سیکرٹری کو اٹھا کر دیا ہے، ایک چیز لکھتے ہیں میں بول رہا ہوں اور ایک چیز میں خود بھی لکھتا جا رہا ہے۔ اسی طرح سے اس نے کچھ بہت اچھی چیزیں لکھی ہیں۔ دن چوتھہ مرتبہ اور اند کے کی داستان لکھی کا تب کو سامنے بٹھا کر تصنیف کرتے اور منہ وہ اس کے حوالے کرتے اور بعض تو زبانی بول بول کر اپنی حقیقی پوری پوری لکھوا دیتے تھے۔

حقیقی عمل میں اگر دس لکھ حصہ بخرواں کا دیا ہے تو نوے لکھ حصہ منائی کا دیتا ہے۔ یہی منائی ہے جو قریب کو حقیقی کا کبھی انسانہ کو حقیقت کا اور کبھی حقیقت کو انسانہ کا روپ دیتی ہے۔ مناسبہ عمل زبان کا استعمال، متبادل اور ہم سنی نظروں میں سب سے سوزوں لفظ کا انتخاب، جزئیات کا رد و قبول اور انہیں باہم مربوط کرنا، موقع کے لحاظ سے کئی بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا وغیرہ منائی کے تحت آتے ہیں اور اسی ذیل میں حقیقی عمل کے طولی اور وسیع مباحث آتے ہیں جنہیں یہاں جائزہ کی محائش نہیں ہے اور کل بھی نہیں ہے۔

## کہانی کا جدید فن

ضمیمہ علمی ہذا دہلی

جس جراثیم کی جیب اقلیت دنیا سے جب نظر ہٹاتے ہیں تو کائنات کی باہر الطبعیاتی کائنات اپنی  
دستوں کے ساتھ پھیلی ہوئی نظر آتی ہے۔ ناول کی جدید تکنیک کے حلقہ کہا جاتا ہے کہ "یہ کائنات ہے جسے ہم نگہ  
نے دکھایا ہے۔" اس لیے کائنات اور اس کی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کیوں کہ ناول کے جدید فن کا ہم خواہ کسی خطہ نظر  
سے مطالعہ کیوں نہ کریں یہ مطالعہ بطور کائنات کے بھی مکمل نہیں ہو سکتا۔ کائنات کا فن زمین ناول کی تکنیک کا نظریہ  
ہے اور یہ تاریخ کے اس عظیم المیہ مسئلے کو مکمل کرتا ہے جو گوئی، ہوکلڈ، لٹن، ملر، فینک اور دیگر جیسے مشاہیر کی  
کڑیوں سے وجود پنے پر موقوف تھا۔ خاص میں اپنی فن کا راند عرصہ کے اور جو کائنات کا شکل میں۔ اس کے فن پاروں  
میں خاص میں کی دانستہ فن زیادہ موجود ہے اور اس کا فن بھی طبعیاتی زبان کا سہارا لیتا ہے جس میں جراثیم کی مانند  
وہ بھی مشاہدوں اور کہانیوں میں بات کرتا ہے۔ لٹن کی ایک چھوٹی دکان جس طرح کائنات کے ثبت حصوں کی  
نماشہ کی کرتے لگتی ہے۔ اسی طرح بلکہ بہر طور پر، کائنات کے فن میں دیہات کا ایک معمولی گھر کائنات کی حیثیت  
اختیار کر لیتا ہے لیکن جراثیم کی، اندہ کائنات ہے مٹی ایسا کہ پیدا کرنا اپنا مقصد نہیں سمجھتا بلکہ اس کی حیثیت کے سبک رو  
چشمے کے ساتھ مٹی کی ایک صورت ویرا اور مسلسل بتلاتی ہے۔ وہ ہوکلڈ فن کی طرح ایک باہر الطبعیاتی فن کا ر  
تھا لیکن اس کو اسے اپنے فن سے باہر رکھنا چاہیے۔ وہ سادہ تر اور زوال کی مانند اپنے فن کو کسی طریقہ کا پابند نہیں مانتا بلکہ  
اس کے نظریات اس کے فن کے تابع نظر آتے ہیں۔ وہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی مانند انسان کو حیوانی سطح پر قبول نہیں کرتا  
لیکن نیچے اتارنے کا حرا اس کے فن میں بھی موجود ہے۔ وہ کامیاب اور فالتو کی مادہ کی کڑی باہر الطبعیاتی کا پابند نہیں  
بلکہ پال والیری کی مادہ کی کڑی باہر الطبعیاتی کو جذب کر لیتا ہے۔ یہ سب حواس اس کے فن میں اپنی طرح عقل  
میں موجود ہیں اور وہ فن کی خصوصیت روشنی جو اس تاریک کائنات کو روشن دھرتی مانتا ہے اس کے فن میں بڑی فراوانی  
سے نکھری ہوئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ الماطون کی مانند ہمیں ساریوں کے قار میں لے جاتا ہے اور کائنات  
اس کے نزدیک ملاحتوں سے ہے۔ یہ ملاحتیں اس کے نزدیک ایک دوسری کائنات کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔  
یہ کائنات ہی اس کے نزدیک حقیقی کائنات ہے۔ زندگی کی ہر چیز درست و احباب، قائمان اشیاء کا یہ غیر ختم سلسلہ  
غریبوں کا ایک جال ہے ہر طرف فریب ہے یہاں بھی، وہاں بھی اور ہر اس جگہ جہاں کچھ ہے۔ اسی لیے سادہ تر  
اس کو غیر ممکن اور نایت کا ناول لکھا ہے اور کیوں کہ وہ اسطور (Myth) کا سہارا لیتا ہے اور باوقی افسانہ  
حاضر کر اپنے فن میں جگہ دیتا ہے۔ انسان کا کثروں، کمزوروں میں جدلی ہو جانا ہیبت کی کامیابی کے لیے ایک ہی  
تکنیک کا انتخاب ہی نہیں بلکہ یہ "قلبہ" ہیبت "اس کے اعتقادات کی بھی آئینہ دار ہے۔ لیکن ان تمام فی حواس کی  
موجودگی کے باوجود اس کے فن کی جال ہیبت کم نہیں ہوئی۔ وہ خود قسطنطنیہ ہے لیکن کیرے کے گارڈ اور مجھے کا خاص  
کے فن کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتا۔ وہ اگر زوال آدم کی داستان بھی مانتا ہے تو ہم اس داستان کو اس قدر مذاق و شوق



کے ساتھ جڑتے ہیں کہ لہڑی چلی کے عاشق کی داستان بھی بھٹی معلوم ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ  
 ادب کا ہال گئی ہے جس کا لہڑی باجہ المصاحف کے اسرار کا حال ہونے کے باوجود دلکش میں رفاقت اور نگاہوں کی  
 ہماری کہتا ہے۔ ہال گئی کی جگہ اس کے لہڑی کا مطالعہ کرتے وقت وجودی فکر کا ریل واپس کا قبول یاد آتا ہے کہ  
 تمام مضمین لہڑی المصاحف ہوتا ہے۔ "کائنات کی ایک چھوٹی سی کہانی بھی مٹی کا ایک مشربہ پاکہ جی ہے مثال کے  
 طور پر اس کی ایک کہانی "دیجات کا ڈاکٹر" کائناتی موضوعات و مسائل کا احاطہ کرتی ہے۔ ایک آسودہ خامان  
 میں شریعت ہوتا ہے اور اس کی آسودگی اور خوشحالی کو برادری کے رکھ دیتا ہے۔ ایک سرد اور طوفانی رات میں ڈاکٹر کو  
 ایک مریض کے پاس بلا دیا جاتا ہے اس کا گھوڑا چوں کہ مر چکا ہوتا ہے اس لیے اسے دو گھوڑوں کی ضرورت ہوتی  
 ہے اور ایک مظلوم سائیکس اپنی گاڑی میں سے دو گھوڑے نکال کر اس کی گاڑی میں جرت دیتا ہے اور گھوڑوں کو  
 اشارہ کرتا ہے اور وہ ڈاکٹر کو لے کر ہٹا ہو جاتے ہیں۔ سائیکس یہ سب کچھ اس کی ملازمہ کو حاصل کرنے کے لیے کرتا  
 ہے۔ ملازمہ سائیکس کی گرفت سے بچنے کے لیے مکان میں مدد پزیر ہونے کی کوشش کرتی ہے اور چلائی ہے اور ڈاکٹر  
 گاڑی میں اپنی ملازمہ کے پیچھے کی آواز سنتا ہے۔ باقی خود مریض کے مکان پر پہنچ جاتا ہے۔ مریض ایک نوجوان لڑکا  
 ہے پہلے تو ڈاکٹر اسے مریض ماننے سے انکار کر دیتا ہے لیکن بعد میں اس کی نظریک بیماریاں اور ناقابل علاج زخم  
 پر پڑتی ہے۔ خامان کے سارے افراد اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں اور وہ ڈاکٹر کو صحتی جانچ کر کے مریض کے ہار  
 میں لادیتے ہیں۔ مریض کے ساتھ کچھ دیر ہاتھی کرتا ہے اور اس کے بعد کفر کی کینا سے سے فرار ہو جاتا ہے۔  
 اپنے کپڑے بدو گاڑی پر چھیک دیتا ہے۔ اس کا سنبائی کوٹ گاڑی کے کپ پر تنگ جاتا ہے اور اس کی دسترس سے  
 دور ہونے کی وجہ سے وہ اسے حاصل نہیں کر پاتا۔ اس کہانی میں سب سے اہم چیز وہ بیماریاں اور ناقابل علاج زخم  
 ہے۔ یہ مضمین اصل خود زندگی کے زخم کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہ اس زخم کا گہرا اور بیدار شعور ہے۔  
 ہمیں ایک وقت کیرے گاڑا اور پائسل کی یاد آتا ہے۔ کیلکے گاڑت نے اپنی ایک کتاب میں لکھا تھا کہ فرد کے لیے  
 نجات حاصل کرنے اور پریشانی سے بچنے کا صرف یہ ناست ہے کہ اس کا شعور حاصل کیا جائے۔ اس میں ایک جگہ  
 ڈاکٹر مریض کو تھاپ کر کے کہتا ہے:

"لو جہان دوست تمہارا زخم اس قدر خراب نہیں اس کا جب ایک کھاڑی کی وہ  
 دھڑکیں ہیں جو جڑی ہے رگی سے نکالی گئی ہیں بہت سے کھاڑی کی وہ  
 دھڑکیں ہیں جو جڑی ہے رگی سے نکالی گئی ہیں بہت سے لوگ خدا سے آپ کو  
 اس کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور جنگل میں کھاڑی کی آواز یہ حقیقت نہ  
 جان کرنے کے لیے بھٹکتی ہی سنتے ہیں کہ وہاں کی طرف بڑھ دیتا ہے۔"

اس سے صاف ظاہر ہے کہ کائنات کا یہاں متعدد مراحل اصل زندگی کے ناقابل علاج گھاؤ کا گہرا شعور  
 ہے اور اس کے لیے اس نے بڑی طاقتی اعجاز بیان اختیار کیا ہے۔ اس چھوٹی سی کہانی میں ہم اس کی اس عجیب کو  
 بخوبی دیکھ سکتے ہیں جو "حصار" میں کرکھل ہوئی۔ کائنات کا شکار ناول "حصار" ہے۔ کائنات نے ظاہر خود اس کو زمین  
 کی اہم ترین چیز کہا ہے اور اس میں کل نہیں کہ کم و کیف دونوں اعتبار سے کائنات کا یہ ناول اس کی اہم ترین تصنیف

ہے اس میں کالا کی اپنی کہانی ہے اور خمیر وادہ حکم میں لکھی گئی تھی لیکن بعد میں اس کی جگہ "کے لے لے لی۔" صدارت کا ایر (جو خود کالا ہے) کسی مظلوم گاؤں میں ایک انجینی کی حیثیت سے پہنچتا ہے اور اس کے بیان کے مطابق اسے یہاں دیکھنے کا حکم ملتا ہے لیکن بعد میں اس کی تردید ہوتی ہے۔ وہ ایک ارض بن گیا ہے اور اس گاؤں میں وہ باقاعدہ موردِ دانش اختیار کرنا چاہتا ہے۔ یہاں ایک "صدارت" کی لڑکیاں روئی ہے۔ یہاں کا لڑکیاں رو ایک شاعری نسل کا خاندان ہے۔ یہ لوگ بھی کبھی گاؤں کی ایک سرائے "چون حرف" میں آکر ٹھہر جاتے ہیں اور ان کے سر پر ڈی گاؤں میں رہتے ہیں۔ ارض بن یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا تقرر ماکانہ صدارت کی طرف سے ہوا ہے۔ لیکن اس کا ارض بن کی حیثیت سے تقرر نہیں ہوتا اور اس کے بدلے اسے ایک اسکول کا وردان بنا دیا جاتا ہے۔ ارض بن کا وردان پر اسکا نہیں کرتا بلکہ ایک دیہاتی لڑکی فریڈا کی رہائش کے بعد دوست کی وجہ سے وہ وردانی قبول کر لیتا ہے لیکن اس کی ساری کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اصل کام یعنی ارض بنائی پر مقرر کر دیا جائے۔ اس کی زندگی کا دھانا "صدارت" ہی میں ختم ہو جاتا ہے۔

اس ناول میں کافکا کی اپنی زندگی کا عکس موجود ہے۔ ادب لفظ کے ذریعہ ارض پائی کے نام ہے اور حقیقی دنیا کو اس کی بالکل اسی طرح ضرورت نہیں ہوتی جس طرح اس گاؤں کو ارض پائی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک امر ارض پائی سے کہتا ہے "میں ارض پائی کی ضرورت نہیں۔۔۔ ہماری اس چھوٹی سی ملکیت کی سرحدوں کی مدد سے ہی کیا جا سکتی ہے اور اس کا باقاعدہ اندراج ہو چکا ہے۔" اس لیے کہ ان کا حقیقت سے گمراہ ہونا ہے کیوں نہ حقیقی دنیا میں اس کی موجودگی کا کوئی جواز نہیں پیدا ہوتا لیکن جب ارض پائی گاؤں میں آ جاتا ہے۔ تو اسے وہاں اپنی موجودگی کا کوئی نہ کوئی جواز تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح ملن کار جو اس کائنات میں آ چکا ہے تو اسے اپنے وجود کے لیے کوئی نہ کوئی اساس تلاش کرنی پڑتی ہے۔ کیوں کہ زندگی کی دنیا میں صرف آگے بڑھا جاسکتا ہے، یہاں پیچھے ہٹنے کے تمام راستے بند ہوتے ہیں۔ یا تو انسان عدم کے بھیا تک اور تاویک ضرر میں کود کر غائب ہو جائے یا اپنے وجود کا حجاز پیدا کرے اس کے علاوہ اور کوئی راستہ نہیں۔ یہ کافکا کی اپنی داستان ہے۔ اس میں زندگی اور حقیقت کا کوف ہے کیوں کہ وہ بھی حقیقت اور اس کے تقاضوں کے پورا ہونے تک ادب چکا تھا۔ وہ زندگی بھر اس اور حجاز سے بے خبر چکا رہا۔ لیکن یہ زندگی اس کی تقدیر ہو چکی تھی حقیقی دنیا جہل سارڈر خاص طبیعت چاہتی ہے اور جو اس کے تقاضے پورے کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ وہ اس کے بے رحم اور سنگین وجود سے گمراہ کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ جس طرح ارض پائی گاؤں میں اپنی موجودگی کا حجاز پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے اسی طرح کافکا کی زندگی بھی شکست و پہاڑی کی داستان ہے جو بڑے انوس ناک انجام تک پہنچ کر حسرت ناک طور پر ختم ہو جاتی ہے۔ کافکا کا کہنا ہے کہ "میں نے اپنے لیے ایک راستہ چھوڑ دیا۔ وہ انسان کی داستان نہیں بلکہ اس کا نظریہ کہ مال آدم بھی اس میں بڑی قربانی سے ظاہر ہو گیا ہے اس نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ "بعض اوقات میں سوچتا ہوں کہ مال آدم کو جس طرح میں نے سمجھا ہے کسی اور نے نہیں سمجھا۔" صابر کی داستان حاصل اس انسان کی داستان ہے جسے جہل ہائیڈر گراسٹوں سے پیچک دیا گیا ہے تب ہی سے وہ اپنی موجودگی کا حجاز ڈھونڈ رہا ہے۔" صابر "تبدیل کے اس وہام کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ جس میں انسان پیدا ہو کر بھر جڑب ہو جاتا ہے اور "میدان کی

صرف پر اپنے گھرے نفوس پا کے جا چکے نہیں چھوڑتا۔" کائنات کے اس عظیم الشان جلوس کے جلو میں انسان کا ساتھ ساتھ چلنا کانا کو بے سنی نظر آتا ہے۔ اس طرح وہ بھی اس خدائی کا نظارہ ہو گیا جسے سارے نے عظیم مابعد الطبیعیاتی خدائی کے نام سے پکارا ہے اس میں فرمایا وہ "خدا" ہے جو ازل سے اس کے کامرواں پر سوار کر دی گئی ہے وہ اس سے ہلکا سا ہے اور اس کے ساتھ ایک بڑا طبعیاتی زندگی گزار سکتا ہے۔ حصول معاشی، الطبیعیاتی اور فزیک کی جستجو اس کو پریشان کرتی رہتی ہے۔ جس طرح عورت خداؤں کی وہ مامورہ ہے اسی طرح فرمایا بھی کلام صدار کے حاکموں میں سے ایک کی نظر ہے جس سے ارضی چاروں اذدواج قائم کر لیتا ہے اور تھوڑی جگہ وہ کے بعد اس کو اپنی ہی فریاد کے ساتھ ایک اسکول کے وہ ان کی حیثیت سے اسکول ہی میں رہنے کی اجازت مل جاتی ہے۔ یہ اسکول دو کردوں پر مشتمل ہوتا ہے اس لیے جب ایک کردہ میں پڑھائی ہوتی ہے تو وہ دوسرے کردے میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ یہ دراصل اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ فکر (Thought) (یعنی پڑھانا) انسان کے لیے جو پڑھائی ہے۔ اس میں ارضی دنیا کا ماضی اسی طرح قائب ہے جس طرح انسان کا مابعد الطبیعیاتی ماضی قائب ہے۔ یہاں صرف حال موجود ہے اور اس کا مجبور کن قسطل۔۔۔ اسی حال کی وسعت میں کانا کی کائنات چمکی ہوئی ہے۔ مستقبل روپوش ہے اور ماضی قائب۔ صرف حال موجود ہے ہر طرف حال اور اس کے کلمات کا عجیب و غریب قسطل۔ اس ناول کا اختتام اس کے دوست میکس برڈ کا لکھا ہوا ہے۔ لیکن اس ناول کے جملہ جملہ سے مربوط ہے۔ ارضی دنیا کی ساری کوششوں کے بعد "صدار" سے اس کے لیے سوت کا پیغام آتا ہے۔ اور اس طرح انسان کے لیے کی داستان مکمل ہو جاتی ہے لیکن اس ماضی کا وہ اس میں وہ ایک سوسائٹی کے فرد کی حیثیت سے مرتبہ ہے۔ سادے دیہاتی اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ دراصل اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ انسان کی معاشرہ میں اس کی جستجو سے ایک فرد کی حیثیت سے حلیم کرنا لیتی ہے چاہے "صدار" اسے حلیم کرنے سے انکار ہی کیوں نہ کرے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو کانا محض ایک غیر ممکن اور امانت ہی کا ناول نگار تھا۔ انسان کے بنیادی مسائل پر اس کی گہری تفرقی لیکن اس میں شک نہیں کہ وہ انسان کی ہر داستان کو مادی رشتوں سے جوڑ رہا ہے لیکن اس کے باوجود ارضی حدود ہی میں بات کرتا ہے۔ اور لیکن اس کی عظمت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

کانا کی حقیقت اور اور امانت سے مرکب دنیا کا مطالعہ کرنے کے بعد اب ہم دلیہم فالگو کی دنیا پر نظر ڈالتے ہیں۔ جو وقت کے بے پایاں سمندر میں نیچے کی طرح بہ رہی ہے۔ فالگو وقت کا تصور فالگو کے لیے کی اساس ہے اور اس کے تمام فن پاروں پر چھایا ہوا ہے۔ وقت کا مابعد الطبیعیاتی اڈو عام ہر چیز سے پڑا ہوا ہے اور ساری کائنات اس کی بے رحم گرفت میں مسک رہی ہے اور انسان چوں کہ اس کائنات ہی میں موجود ہے اس لیے وہ بھی وقت کی اس شش جتنی یلغار سے فرار حاصل نہیں کر سکتا۔ ہر طرف وقت ہے اور اس کا ہولناک قسطل وہ ہر طرف بہہ رہا ہے اور اس کے کلمات کے خیر مسلسل برس رہے ہیں اور انسان کی سب سے بڑی بد قسمتی یہ ہے کہ وہ اس وقت کا اسیر ہے۔

ایک انسان اپنی بد بختیوں کا مجموعہ ہے، کہی تم یہ خیال کرو گے کہ یہ بد قسمتی فتح ہو جانے کی لیکن جب "وقت" محسوس بد قسمتی ہے۔ فالگو کے شاہ کار ناول "ساؤڈ ایڈ لٹوری" کا لب لباب بھی وقت کا مابعد الطبیعیاتی

تصور ہے۔ لہذا لگو کا وقت دہرزدہ اور ساتوں کا وقت نہیں۔ کوئین کا گزری کو تو رونا دل میں اس بات کی طرف اشارہ ہے اور اسی ناول میں ایک جگہ فالگو نے لکھا ہے کہ "جب گزری رک جاتی ہے تو زندگی میں "وقت" نمودار ہوتا ہے۔" "پروست" کوئے ہوئے زمانے کی جستجو میں لکھا تھا لیکن فالگو کے نزدیک جیسا کہ اس نے "قدیمین ریمو" کے بارے میں ایک انٹرویو کے دوران کہا تھا کہ "یہاں کوئی چیز ایسی نہیں جسے "حقی" کہا جائے۔ یہاں صرف "ہے" موجود ہے" اور اپنے اسی حال کے تصور کو اس نے اپنے فن پر حاوی کر دیا ہے اور بارسل پروست کی السالوی تکنیک کو ایک خاص انداز سے اپنانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن پروست کی مابعد الطبیعیات کا اس نے زیادہ اثر قبول کیا ہے بلکہ سارتر نے تو پروست ہی کی مابعد الطبیعیات کا اس نے زیادہ اثر قبول کیا ہے بلکہ سارتر نے تو پروست ہی کی مابعد الطبیعیات کا منطقی نتیجہ قرار دیا ہے۔ لیکن فالگو کی انفرادیت مجرد نہیں ہوئے ہائی اس کی مابعد الطبیعیات، پروست کی مابعد الطبیعیات سے مختلف ہے اور اسی طرح اس کی اپنی تکنیک بھی مختلف ہے کیوں کہ ایک ناول نگار کی تکنیک کا اس کی مابعد الطبیعیات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے اور فالگو کی مابعد الطبیعیات محض "وقت" کی مابعد الطبیعیات ہے۔ پروست کے نزدیک انسان کی نہات "وقت" ہی میں مضمر ہے، ماضی کی دوبارہ مکمل نمود۔ لیکن فالگو کے نزدیک "حقی" بھی قایم نہیں ہوتا بلکہ ادارے ساتھ ہی رہتا۔ فالگو کے اس تصور سے اس کا قادی بار بار گھبرا اٹھتا ہے وہ جیسا بار بار ماضی میں کرتا ہے۔ سارتر نے اس کے حلق بہت درست لکھا ہے کہ "فالگو کے دنیا کے مشاہدہ کو اس شخص کے مثل قرار دیا جاسکتا ہے جو کھلی کار میں سوار ہوا اور پیچھے کی طرف دیکھ رہا ہو۔ ہر لمحہ ہے کل ماضی، جیسا نہیں، تا تو اس لرز میں اور روشنی کے غیر مربوط ماحول اس کے ہر طرف نمودار ہو رہے ہوں اور کچھ دیر کے خاطر کے بعد وہ سب درخت ماضی اور سوز کاروں کی شکل اختیار کر لیتے ہوں۔" اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ فالگو کے فن میں بنیادی طور پر ایک گہری قومیت کا فرما ہے۔ وہ ہمیں وقت کے ہر ایک بہاؤ میں چھوڑ دیتا ہے۔ جس میں ساری مصدوم ہو رہی ہے لیکن فالگو اس خطرے سے بخوبی آگاہ تھا اس ذمہ داری سے بچنے کے لیے اس نے کہا تھا کہ "میں اپنے کرداروں کے بیانات کا ذمہ دار نہیں۔۔۔ اور اگر کوئی شخص میری کتابوں کے صفحات پر کچھ پا جائے یا کچھ دے تو میں اس کا بھی ذمہ دار نہیں۔" فالگو کے اس بیان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس نے حقیقت کو جو کچھ اور جیسا کچھ سمجھا ہے اسے اپنے فن میں پیش کر دیا ہے۔ فن کار کا کام یہی ہے کہ وہ حقیقت کے اعمدنی عمل کا اظہار کر دے اور اس کے مثبت و منفی نتائج سے بے پروا ہو جائے کیوں کہ حقیقت جو کچھ بھی ہے اسے قبول کرنے کے سوا چار نہیں فن کار کا مشاہدہ کے قلب سے نکل کر خدائی کرتا ہے گزر جاتا ہے لیکن ادارے تجربات کے گنبد میں مختلف صدا کی راتی ہیں۔

فالگو ایک زمانہ تک شاعری کرتا رہا اور پھر ناول کے میدان میں آ گیا اور اس کے شعری میدان کا اثر اس کے فن میں نمایاں ہے۔ فالگو نے گو اس کی تردید کی ہے لیکن اس کے غاد میں یہ ظاہر ہے کہ اس نے ایلیٹ کی شاعری کا کافی اثر قبول کیا تھا اور یہ اثرات پہلے اس کی شاعری اور پھر ناول میں ظاہر ہوئے۔ اس کی ناول نگاری کا آغاز اس کے ناول "سولجرز دے" سے ہوتا ہے۔ یہ ناول اس کی دوسری تخلیقات کے مقابل میں بہت سادہ ہے لیکن ان واقعات سے پھر اس میں وحدت کی کمی ہے لیکن وہ ہمیں کثرت کا بھی ایک دلکش معرکہ دکھاتا ہے اس میں

فالگو کافی ذوق مرثیہ کا حامل نظر نہیں آتا بلکہ، مجوزے کی طرح زندگی کے رنگ و رنگ پھولوں پر ناچ نظر آتا ہے۔ اس میں اس کا اسلوب بھی Erratic نظر آتا ہے۔ اس نے خود ایک جگہ کہا ہے کہ اس کتاب میں لاپرواہی کی ضرورت تھی۔ اس ناول میں اس کا لٹریچر کڑور ہے اور اس کے وسیع مطالعہ کے نقوش ابھرے ہوئے ہیں لیکن اس کی تخلیق میں اس کے ناول نگار اور ثروت سے مستفیل کے نشانات موجود تھے اور اس کے مابعد الطبعیات کے بنیادی عناصر بھی "جنس اور موت دنیا کے اگلے اور پچھلے دور ان سے ہیں اور یہ کس قدر مضبوطی سے ہم سے جڑے ہیں۔" اس کے بعد اس کی کتاب Mosquitos آئی لیکن اس میں بھی فالگو اپنی تخلیق حاصل کرنے میں ناکام نظر آتا ہے لیکن اس کے ارتقاء کے نشانات موجود ہیں۔ اس کے بعد اس نے ایک اہم ناول Sartoris کی تخلیق کی۔ یہ اس کے دیکھنے والوں کے مقابلہ میں اہل تر آرت کی نمائندگی کرتا ہے۔ گو اس میں بھی فالگو اپنی تخلیق کو پوری طرح حاصل نہیں کر سکا تھا لیکن یہ سچا ہمدرد ہے۔ اس میں وحدت بھی موجود ہے اور اسلوب دیگر کا ارتقا بھی۔ اس ناول کے گھنے کے دوران ہی اسے معلوم ہوا کہ "لکھنا ایک عظیم الشان اور لطیف چیز ہے اس نے قسمیں کیں اس کا دل بدایا ہے کہ تم انسانوں کو ان کے پچھلے بیروں پر کھڑا کر کے ایک طویل سایہ الونہ قبول ہو کر Sartoris کے نام کے طویل سائے ڈالتے ہیں۔ سوائے نوجوان بیڑا کے۔ اس کے سب کردار بہن پر ایک گہرا نقش خود کشی اور فالگو قصہ لکھنا تھا ہی سے پاک نظر آتا ہے۔ خصوصاً Christmas In the negrocabin کی سحر کشی کا فالگو کے دوسرے عظیم تر ناولوں میں بھی جواب موجود نہیں لیکن اس کے بعض حصے کم زور بھی ہیں۔ آرٹسٹ کا برٹش کی جگہ بے جان اور دھندلے نقوش ابھارتا ہے وہی لیے فالگو کے اس ناول کو اس کا مکمل اور نامحدود ناول قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی "عمل" (Action) کی کثیر یا نکل میں ہوئی ہے۔ فالگو ناول میں "عمل" کو سونے کا لٹریچر نہیں جانتا۔ عمل کی پیروی لیکن روشن کیر ناول کی بے پناہ دلکشی کا ایک جیب ہی نہیں بلکہ اس میں دیباچہ مسلسل پیدا کرتی ہے۔ فالگو کی "واقعات سے خالی دنیا مسلک وجودیت کو بڑی جیب معلوم ہوئی اور اس نے بڑی حیرت سے لکھا ہے "جو نئی ہم اس کی داستان کے کسی حصہ پر نظر ڈالنے لگیں، اس میں دوسرے واقعاتی حصے نمودار ہونے لگتے ہیں بالکل دوسرے واقعاتی سلسلے۔ کچھ بھی وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ کہانی کا انداز ہی نہیں ہوتی بلکہ ایک تہہ میں ایک کمرہ اور مزاحمت کہیں موجودگی نظر آتی ہے۔" اس کی وجہ یہ ہے کہ فالگو کے لیے "عمل" کا قلمی بیان ہے، عمل کے "جائزہ نتائج" (Static Consequences) تک ہی پہنچتا ہے۔ ایک بڑے کام کی پوری سر جانا یا ایک مولد کی میں اپنی بڑی ہوئی ہے لیکن اس حواقب کے پیچھے واقعات و حادثات کا ایک طویل سلسلہ عمل کی کثیر پر بھلا ہے وہ اس کی دنیا سے بالکل غائب ہے۔ اس لیے اس کی ہر تخلیق صرف غیر حتمی چیزوں میں بٹ جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس غیر محرک حقیقت میں ہی واقعات کا ایک دھندلا سلسلہ چلتا نظر آتا ہے لیکن یا تھا اس سے زیادہ نہیں۔ مثال کے طور پر اس کے شاہ کا ناول "دی ساؤڈر ایڈ لٹریچر" میں فالگو لکھتا ہے۔

"محسن اور کاردار لیکن کہیں کے جن لڑکے اور ایک لڑکی ہے۔ ان کی لڑکی کپڑی  
نے خود کو سلطان ایس کے حوالے کر دیا ہے اور اس کی وجہ سے حاملہ ہو چکی

ہے اور فوری طور پر ایک شوہر حاصل کرنے کے لیے مجبور ہے۔

یہاں بھی قبول سادہ تر قاری دھوکا کھاتا ہے۔ وہ کہانی کا انتظار کرتا ہے لیکن کہانی مکرر جاتی ہے۔ اس کہانی کے گزرنے کے قدموں کا چاپ بھی سنائی نہیں دیتی ہے۔ فالگو کہتا ہے اسے یہ چاپ سنائی تو دیتی ہے لیکن وہ اس پر غور نہیں کر دوسروں کو سنائے نہ ان "محل" کے بیان میں عاجز ہے۔ اس کی لسانی جبر غولہ کچھ بھی ہو لیکن یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ فالگو جیسا فن کار جب محو کا اظہار کرنے لگے تو یہ مسئلہ اور بھی اہمیت اختیار کر لیتا ہے لیکن یہ صحیح حال خواہ کتنے ہی بڑے فن کار کے ساتھ کیوں نہ ہو اسے ہمیشہ نقص و کمزوری سے ہی تعبیر کیا جائے گا اور یہ نقص فالگو کی دنیا میں جس وسیع پیمانے پر پھیلا ہوا ہے اس کی نظیر ملتی دشوار ہے۔ "دی سائڈ اینڈ لیوری" میں بھی یہی قصہ موجود ہے لیکن اس ناول میں آرٹسٹ کے برٹس نے بڑے مکمل اور گہری نقوش اُبھارے ہیں اور وہ اپنی منہرہ تحریک بھی حاصل کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے۔ یہاں وہ ایک عظیم خلاق اور ایک عظیم فن کار کے مدد میں ملتا ہے۔ گروہا نظر آتا ہے اب وہ اس قابل ہو چکا تھا کہ اپنے آرٹ سے اپنی مابعد الطبیعیات کو شکست دے دے۔ اس میں اس کا آرٹ اس کی مابعد الطبیعیات سے بچ کر نکلنے میں کامیاب ہو گیا یا اس کے لیے ممکن نہ تھا اور کسی بھی عظیم فن کار کے لیے ممکن نہیں بلکہ بعض فنکاروں کے نزدیک تو فنکار کے نظریہ خواب کے حقیقی مطالعہ کے بغیر ہوا لکھنا ہی ہر گز اور پرست کے "استخدام محض" سے گہری واقفیت کے بغیر فالگو کی دنیا میں ایک قدم بھی چلنا دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ "دی سائڈ اینڈ لیوری" میں بھی وقت کا عمر بے پایاں حال کی مضطرب موجوں کے ساتھ موجود ہے۔ فالگو اس کا بھی تعاقب نہیں کرتا بلکہ اس پر غور کرنا چاہتے ہوئے دیکھنے پر اکتفا کرتا ہے بلکہ خود کو اور انسان کو اس کا اسیر بنا لیتا ہے۔ جب وہ اس تیز رو چشمہ کا مانند تلاش کرنے میں انسان کو ناکام محسوس کرتا ہے تو کہتا ہے کہ اسے بھولنے کی کوشش کرو۔

"کیونکہ میں تمہیں تمام امیدوں اور خواہشوں کا مقبرہ دیتا ہوں۔"

میں تمہیں اس لیے نہیں دے رہا ہوں کہ تم وقت کو یاد رکھو بلکہ شاید تم اسے بار بار

ایک لمحہ کے لیے بھول جاؤ اور اس پر غالب آنے کے لیے اپنی تمام قوت صرف

نہ کرو۔"

اس طرح وہ ہمیں مسلسل بھولنے کے تصوف کی طرف لے جاتا چاہتا ہے۔ وہ انسانیت کی ہر ایک چیز سے نفرت رکھتا ہے۔ فالگو کی یہ مابعد الطبیعیات مگر خیر ضرور ہے لیکن غیر فنی حاصر کی حامل ہے۔ اس کا آرٹ حسین اور عظیم ہے۔ لیکن اس کی مابعد الطبیعیات ماہوس کن اور ہولناک ہے۔ اس لیے اس کی دنیا کو حسین اور مازائے خیالوں کی دنیا ہی کہا جاسکتا ہے۔ اس کی مابعد الطبیعیات انہماک سے پر مجبور کرتی ہے لیکن اس کا آرٹ مسلسل آواز دے رہا ہے۔ اس لیے فالگو کے بھٹوں کی جان کے لیے وہی مطالب ہیں:

ہائے فریب لیلیٰ و محبوب لیلیٰ

ہر چہ کہانی کے فن کا یہ مطالعہ کسی اعتبار سے مکمل نہیں۔ جس جہاں، کائنات اور فالگو اس طرح کی کہانی کے کچھ سے ہیں جو ہر روز طویل تر ہوتی جا رہی ہے۔ ہر ناول کے سلسلے میں وہ لم جس سلسلے پر دست و خاص میں



## جدید تنقیدی کلچر میں کہانی کی صورت حال

ضمیر علی بدایونی

موجودہ دور میں کہانی ایک ایسے مقام پر کھڑی ہے جہاں بے مستی کا بحران ہے۔ عرصہ ہوا کہ کہانی سے کہانی پن کا عنصر (Story element) غائب ہو چکا ہے اور تجربہ کی بے درگی غالب آ چکی ہے۔ تجربہ ہی کہانی کا تجربہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ دجاہت اور نثری حقیقت پسندی کہانی کی اشاریت اور علامتی لہذا کو اظہار کی اہلی اقدار سے محروم کر دیتی ہے۔ کہانی سمجھنے کا عمل ہے، غیر ضروری پھیلاؤ کہانی کے طعن میں انتشار پیدا کر دیتا ہے۔ ادب کے لیے حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ اشاریت اور استعاریت کا ہونا لازمی ہے ورنہ ایک اخباری بیان کو بھی ادب میں شامل کرنا ہوگا۔ حقیقت کو مطلب کیے بغیر ادبی قاطبہ یا اسکورس دجہد میں نہیں آ سکتا۔ ادب نہ تو حقیقت کی ہو بہو نقل کرتا ہے اور نہ ہی حقیقت سے منہ موڑ سکتا ہے۔ وہ حقیقت اور عقل کے اس نقطہ اتصال کو دریافت کرتا ہے جو عقلی زندگی کے عامیاد پن میں گم ہو جاتا ہے۔ ادب اور فن کار حقیقت اور عقل کو ایک ایسی سطح پر پیش کرتے ہیں جسے ردی ہیئت پرستوں نے Defamiliarisation آشنا گری یا بیجا گئی کا نام دیا ہے۔ جس میں دنیا اور اس کی اشیاء اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ ان کی Art fulness یا پر فہمیت کے تجربے کا اس اعجاز سے بیان کرنا اہمیت رکھتا ہے جو انہیں مختلف اور نیا بنا دے۔ دنیا تو وہی ہوتی ہے جو ہے لیکن ایک ادیب، شاعر یا کہانی نویس کی وضع اور اک Mode of perception اور اعجاز پیشکش اشیاء یا حقیقت کو ایک نئی صورت عطا کرتا ہے جسے وکٹر شکسلی تاثر اجنبیت (Defamiliarisation Effect) کا نام دیتا ہے۔ ادیب زبان کا استعمال اور تجربے کو کہ اس اعجاز سے پیش کرتا ہے کہ مانوس دنیا غیر مانوس ہو جاتی ہے اور قاری کو احساس تازگی دیکر ہوتا ہے۔ یہ نقطہ نظر قہار تصور پیش کرتا ہے۔ اس نقطہ نظر کا جو ان کو لائمانی اقدار اور سچائیوں کا خزانہ سمجھتا ہے بلکہ وہ ہماری توجہ اس طرف مبذول کرتا ہے کہ ادبی متن وحدانی یا سرمد نہیں ہوتا بلکہ اس کی مشمولات کثیر اور مختلف لویفتوں کی ہوتی ہیں اور نامیاتی وحدت کی لگی کرتی ہیں۔ یہ ایک لسانی تاثر ہوتا ہے جو ایک مخصوص سیاق اور تناظر میں پیدا کیا جاتا ہے جس کا رشتہ مختلف علوم تحریروں، بحکیم یا اختراع سے ہوتا ہے۔

ردی ہیئت پرستوں کے نقطہ نظر کے بعد ہم باطن کے مکالماتی (Dialogic) نقطہ نظر کا اعمال جائزہ پیش کرتے ہیں۔ باطن بھی ماسکو کے لسانی دائرے سے وابستہ رہا ہے۔ باطن کے نزدیک محتویات دو طرفہ ہوتی ہیں۔ ایک مقرر یا قاطب، دوسرا سامع یا قاری۔ دونوں کا نقطہ نظر مختلف ہوتا ہے۔ ادبی متن کثیر الجہات ہوتا ہے۔ زبان کسی فرد تک محدود نہیں ہوتی بلکہ اس کی حیثیت معاشرتی ہے۔ مصنف کے علاوہ سامعین اور قارئین کے مختلف طبقے اپنے طور پر ادبی متن کی تعبیر کرتے ہیں۔ یہ عمل یک طرفہ (One way) نہیں ہوتا بلکہ دو طرفہ ہوتا ہے، اسی لیے باطن نے مکالماتی نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ وہ سامع کے تصور زبان سے اختلاف کرتا ہے جو Language کو ایک تجربہ کی اور متحدہ نظام کی حیثیت دیتا ہے۔ باطن کے نزدیک زبان ساکن اور متحین نہیں بلکہ



ہا ایک تسلسلہ بہاؤ کی طرح ہے۔ وہ ایک مسلسل تاریخی اور سماجی عمل سے گزرتی رہتی ہے۔ ادبی متن جو گفتگو کا ایک مجموعہ کا حامل نہیں ہے بلکہ وہ گفتگو کی صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے جسے ہاتھ ملنے سے Multiple Process کا نام بھی دیا ہے۔ اس کے نزدیک زبان میں ایک وقت دو قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ ایک خودکلامی (Monologic) کی اور دوسری مکالماتی (Dialogic)۔ پہلی قوت حاضری حتمی میں قائم کرنے کی سعی کرتی ہے اور دوسری قوت سماجی کی کثرت پیدا کرتی ہے۔ ہاتھ ملنے کے نزدیک دوسری غالب بہاؤ جاری ہے۔ بعض تحریروں میں زبان کی مکالماتی خصوصیت بہت متاثر اور نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ ناول یا کہانی میں یہ آوازوں کا اجتماع (Many voicedness) یا کثیر الاصواتیت موجود ہوتی ہے۔ اس طرح سماج کی وہ مرکزیت سے ناول کا متن خود کو آواز دے رہا ہے۔ ایک کامیاب اور اچھے ناول میں سماج کی وحدت زوال پذیر ہوتی ہے اور کثیر الاصواتیت اپنے عروج پر ہوتی ہے۔ ہاتھ ملنے کے اسی تصور کو فرانسیسی خود روایاں ہارت نے حد تک سے روشناس کر لیا اور دوسری نشانی (Double Sign) کا نظریہ پیش کیا۔ جس کے مطابق زبان میں دوسرے شعور سے بہرہ ور کرتی ہے۔ پہلا شعور متن ہے اور دوسرا شعور یہ کہ متن سے کس طرح پیدا ہوتی ہے۔ روایاں ہارت غلاب کو شعور آفرینی کا لفظ Art ow noise کہتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن میں ایک جملہ اور ایک آواز میں ہوتی بلکہ آوازوں کی کثرت ہوتی ہے جس سے شعور پیدا ہوتا ہے۔ اس نے ہاراک نے ناول اور دوسرے ادبی جنون کا اسی نقطہ نظر سے مطالعہ کیا ہے اور دوسریوں کا ایک جملہ بننے کی کوشش کی ہے جو سماج کی پچھلیوں کو بکھارتا ہے۔ یہ حریے دیکھتے ہیں اور ادبی متن تک قاری کو پہچانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں لیکن ہر قاری کو جو اپنے شراپے چشمے سے کو کھولنی پڑتی ہے وہ ہے ستوں خواب گرہن شیریں میں جاتا ہے اور سماجی کے وہ واقعات ہوتے۔ روایاں ہارت اپنے ثقافتی حریے سے ناول کے ثقافتی ماحول کی کھلی سلجھانے کی کوشش کرتا ہے اور ادبی متن کو مرکزی اور معاون وحدتوں میں تقسیم کر کے قاری کے انتہائی عمل کے آزادانہ بہاؤ کو غیر ضروری حراست سے آشنا کرتا ہے۔ روایاں ہارت ایک حد تک باہر حد متفکر تھا جس نے اہم پر ادبی متن کے کلی اثر اور قائل کیے ہیں لیکن وہ قاری کی آزادی کو کبھی محدود کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے دوسریوں کی بساط قاری کو مات دینے کی بھی سعی کرتا ہے۔

زبان اور ادبی متن کا جب ذکر ہوتا ہے تو ہمارے دماغ میں ایک ضروری پہنچتی ہے جو اس بحث کو آگے بڑھاتا ہے۔ روایاں ہارت کا ذکر کرتے ہوئے ہم یہ کیا اہل سے آخر میں آنا چاہیے تھا لیکن ہاتھ ملنے کے نقطہ نظر سے وہ اس قدر قریب ہے کہ اسے نظر انداز کر کے اس وقت تک نہ تھا۔

دماغ میں ایک پہلے ماسکو کے لسانی دائرے سے وابستہ تھا۔ بعد میں اس کی مابینگی پہاگ لسانی دائرے سے تقسیم ہو گئی بعد میں وہ امریکا چلا گیا جہاں اس کے اثرات بھی موجود ہیں۔ جنکسن زبان کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے جسے وہ استعارے اور بہاؤ مرسل یعنی Metaphor اور Metonymy کا نام دیتا ہے۔ بہاؤ مرسل یا Metonymy اصل ایک علامتی نشانیوں کا نظام ہے جس میں جزو سے مراد کل اور قلمرو کہ کردہ یا اور ذرا کہ کردہ مراد لینا یا قلمرو مروج کہ کر مراد لینا ہے لیکن استعارے میں نشانی کا موسوم پر مراد است اطلاق

کہیں ہوتا۔ حقیقت پسندانہ متن کم استعاراتی ہوتا ہے لیکن محاذ مرسل سے قریب ہوتا ہے اور حدیث ملامتی اور تجزیہ کی کہانی سر تا سر استعاراتی ہوتی ہیں۔

ادبی زبان کو وہ شاعرانہ زبان کہتا ہے اور شعریات یعنی Poetics صرف شاعری سے حلق نہیں ہوتی بلکہ اس میں عطف ادبی اظہار اور ان کی زبان اور دوسرے عناصر سے بحث ہوتی ہے۔ جیسن کا نقطہ نظر زیادہ Formalistic ہے اور کلیجہ کل بھی۔ نفسیاتی علاج کے دوران میں منکلوں میں جراثیم اور پراگندگی پائی جاتی ہے اس کا اطلاق متن کی خصوصیات پر کیا گیا ہے۔

رومن جنکسن کے بعد خالص ساقیاتی نقطہ نظر ابھرتا ہے جس کا ہم پہلے ہی ایک جائزہ لے چکے ہیں۔ ساقیات میں مصنف کی ارادی معنویت اہم نہیں بلکہ وہ حیاتی نظام اور ساختیں زیادہ اہم ہیں اور یہی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔ بیانہ (Narrative) کا تصور تو پہلے سے موجود تھا لیکن ساقیاتی تنقید نے اس کی معنویت تبدیل کر کے رکھ دی ہے۔ اب کہانی، ناول، شاعری، قبیل اور تنقید کو نئے ناظر میں دیکھا اور پرکھا جا رہا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور نقاد اور ناول نگار ایڈولف جی نے ہمہ تنکوے کی ایک کہانی "بارش میں ملی" کا نئے تنقیدی نگار کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے۔ اس تجزیے سے کہانی نویسی کے کچھ نئے پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں اور کہانی میں ابھرنے والی معنویت ارادی معنویت سے منقطع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہانی کا متن حقیقت پسندانہ ہے۔ محاذ مرسل ملامتوں Metonymic Symbols پر قائم ہے۔ اس لیے ہم اس کی قرأت محاذ مرسل طریقے کے مطابق کریں گے۔ امریکا کے صوبہ اول کے نقاد بیکر نے بھی اس کی قرأت کی ہے۔ اس کے مطابق ملی صرف خاتون (بیوی) کے ذہن میں موجود ہے جو آرام دے بورڈ دا خانگی زندگی کی علامت کے طور پر ابھرتی ہے۔ اس کے نزدیک پوری کہانی محاذ مرسل کی دہریوں میں تصادم اور مخالف کی جانب بڑھتی نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کہانی میں حقیقی اور اسکاٹنی پہلوؤں کی بھی نمائندگی کی ہے۔ بارش، بیدیت اور مصروف شوہر اور اسکاٹنی حقیقت کی نمائندگی کے لیے چاندی، آرائش گیسواور سے کپڑے کا موسم بہار کا نقش وغیرہ۔ جون ہوگوئین اس کہانی کی توجیح دوسرے انداز سے کرتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ ازدواجی زندگی کا بحران ہے جو بچہ یا اولاد کے نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے جس میں پلک گارانہ زرخیزی کی علامت ہے اور جنگی انتہا و موت اور مکی حیات کی علامت کے طور پر برتے گئے ہیں۔ ملی دراصل اولاد کی خواہش اور بڑی کی ٹوپی مانع اصل علامت کے طور پر کہانی میں ابھرتی ہیں۔ اس کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے کہ بڑی کی ٹوپی آدمی کو بارش سے محفوظ رکھتی ہے اور بارش زرخیزی کی علامت ہے گو یا امریکی جوڑے کا بحران دراصل زرخیزی کا فقدان ہے۔ خاتون کا مرد کو بڑی کی ٹوپی پہنے ہوئے دیکھنا لامشور کی کارفرمائی ہے۔ لامشور اپنی ملامتوں سے باہر کچھ نہیں دیکھتا۔ بڑی کا لفظ بھی امریکی زبان میں انہیں معنوں میں مستعمل ہے۔

اس کہانی میں توجہ کا مرکز مرد نہیں عورت ہے۔ جس توجہ و التفات کی وہ مستحق ہے اس کا شوہر اس سے بالکل بے نیاز ہے لیکن اس کی عدم توجہی ساج اور گرد و پیش کی دوسری قوتوں کو متحرک کر دیتی ہے۔ ہوگی کا شوہر اس میں اتنا کام بھر رہا ہے کہ جتنا ہے اور بالکل حاصل کرنے کی اس کی خواہش پوری کرنا چاہتا ہے۔ وہ بڑی گرم جوشی اور

تپاک سے جیٹا ہے اور جب اس کا شہر اس کی اس خواہش کو کوئی اہمیت نہیں دیتا تو میں اسی وقت خار سے لکھوے کی کھال کی مشابہت ایک ٹی اس کے لیے لاتی ہے جو ہونک کے بازو سے بچنے کے لیے بھیجی تھی۔ اس کہانی میں انسانی فطرت کا گہرا مطالعہ ہے جسے مطالعوں میں جان کیا گیا ہے۔ یہ علامتیں شخص نہیں معروضی ہیں اور یہی اس کہانی کی بڑی خوبی ہے کہ ملاحتی ہونے کے باوجود اس میں ابلاغ کے دروازے ہیں۔ اس طرح کہانی امید اور مایوسی کے درمیان ہے پر قدم ہو جاتی ہے۔ لکھوے کا رنگ مایوسی اور ٹی کے لیے پیرامید کی علامت ہیں۔ علاوہ ان میں امر کی ذمہ داری کی ایک ایک مگر تصور ہے۔ مرد ایک حق کردار کے طور پر اور عورت ایک انتہائی مثبت کردار کے طور پر ابھرتی ہے وہ صرف ایک امر کی عورت نہیں بلکہ انسانی فطرت کا ایک حسین و زکوۃ مظہر بن جاتی ہے جس میں ذمہ داری سے نگاہ، مسرت کی خواہش، ہمدردی و اہلکارات کی مثبت قدریں اپنا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ یہ تنظیم میں اس کہانی کے بارے میں ایک سیمپلر مشق ہو جس کا احوال ڈیوڈ لاج نے رقم کیا، لیکن یہ کہانی لکھوے اور بھی کتنی نظر آتی ہے۔

اسلوبیات کے ماہرین نے اس کہانی کی اسلوبیاتی قرأت کی ہے۔ اس سلسلے میں ماہر اسلوبیات روڈلف کارل نے اپنی مشہور کتاب ”زبان اور ادب“ میں اس کہانی کا موضوع تو خات کی کشت درخت قرار دیا ہے اور تین اسلوب کی جانب غامدی کو متوجہ کیا ہے:

الف: اسٹائل کی سادگی اور ابہام

ب: از دوامی ذمہ داری کی آویزش اور مخیاں

ج: کہانی میں ٹی کی اہمیت

کہانی کو سادہ اسٹائل میں لکھی گئی ہے لیکن پیچیدہ اثرات کی حامل ہے۔ ٹی کا وجود غیر جینی ہے۔ ہم قصین اور غیر جینی کیفیت مطالعوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کے متن میں کئی سوال ابھرتے ہیں جن کا کہانی کوئی جواب نہیں دیتی اور غیر جینی کی لغات میں غامدی کو تہا ہوا ہوتا ہے۔ لکھوے نامی ایک ایسی علامت ہے جو واضح ہونے کے باوجود مبہم ہے۔ پوری کہانی میں سادگی اور ابہام موجود ہیں۔ جنہوں نے ٹی کو ایک برتر ملاحتی وجود عطا ہے۔ معانی کا حوازی سراسر اس کہانی کی خوبی بھی ہے اور شاید کامیابی بھی۔ کہانی اپنے سادہ اسٹائل کے باوجود غامدی کے دھان سے بار بار تصادم ہوتی ہے اور اس کی تحلیل کو کئی سطحوں میں لے جاتی ہے۔ کہانی کے مختلف تجزیے جیٹا کیے گئے لیکن کوئی تجزیہ پوری کہانی کا احاطہ نہیں کرتا۔ کوئی تجزیہ معنی کا قصین اور تہا یہ نہیں کرتا۔ تعبیروں نے کہانی کی وضاحت ضرور کی ہے لیکن اسے پاسرا بھی بنا دیا ہے۔ ڈیوڈ لاج کی قرأت کارٹین کو اس کہانی کی صورت حال کا بہترین ادراک فراہم کرتی ہے وہ معنی آخری کے عمل کو کشن کے عالم گیر دھارے میں شامل کر دیتا ہے۔ یہ تجزیہ ان دھاروں کے دھانی ادراک سے تشکیل پنے پر ہوتا ہے جو اس کہانی کی جہت کا بنیادی مواد ہیں۔ جب ان دھاروں یعنی مرکزی اور ثانوی دھاروں کا ملاپ مصنوعیت کو قریب کر دیتا ہے تو وہ اسی وقت دوسری سے مزج جاتی ہے اور بے جینی کا تاثر پیدا ہونے لگتا ہے۔

ایک سے امر کی جڑے کا ہونک میں قیام پنے پر ہونا اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ جڑا ابھی

زندگی میں ہر طرح Settle نہیں ہے اس لیے At home بھی نہیں ہے۔ گھر لے ماحول کی بجائے ہوئی کی ممانوں اور دائروں لاطعلق صورت حال میں یہ جو زندگی کی گنجائشوں سے محروم ہے سنی کا شمار ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے سے ان دیکھے واسطے پرکڑے ہیں۔ ملی کی خواہش حاصل قربت کی ماحول ہے اور سر دھری کے اس ماحول سے باہر نکلنے کی خواہش کا اظہار کرتی ہے۔ یہ جو زندگی لاطعلق کی شاہرہ عظیم سے بنا ہوا ماحول ہے جتنی کا شمار ہے۔

کہانی یا کھاس طرح مٹی اور پتلی ہے کہ ہم اس کے تعبیری اقل کو بھی چھو نہیں سکتے جیسا کہ غالب نے کہا تھا:

مری رفتار سے ہمارے ہے جہاں مجھ سے

جسے تنہیدی کلچر نے کہانی کے بعض پرشیدہ گوشوں کو بے غائب ضرور کیا ہے لیکن متن کی تعبیر کے لیے جو قریبے دیانات کیے ہیں وہ خود ایک متن میں تبدیل ہو جاتے ہیں جن کی تعبیر وقت اور ماحول کی تبدیلی سے متاثر ہوتی ہے۔ تنہیدی کلچر نے متن کے عدم تعین سے خود کو بچا سکتا ہے اور نہ ہی تعبیری کاوشوں کے تسلسل سے اپنے ذراچوں کی کثرت سے جسے تنہیدی کلچر کی زندگی قائم ہے ایک جامع و مانع تعبیر کا تصور زوال پذیر ہو چکا ہے، البتہ تعبیری تصادم اپنے نقطہ عروج پر ہے۔ آئے اس تعبیری تصادم کا ایک منظر اور دیکھیں: مرد اور عورت دونوں ایک ایسی صورت حال کی تلاش کی کرتے ہیں جہاں زندگی کے روشن دھن بند ہیں۔ کوئی واقعہ نہ لائیں ہم۔ یکسانیت کا مطالبہ رکھ رہے ہیں مگر ہر طرح دور دراز ہے۔ آئندہ ان میں ماکہ ہی ماکہ ہے کوئی شعلہ اور کوئی چمکا رہی نہیں۔ ان کی زندگی ایک ماسطوم سا خوف ہے زندگی کی بے معنویت کا اس بے معنویت اور یکسانیت سے مراد سمجھنا کر لینا ہے لیکن عورت اس بوجھ کو حریہ برداشت کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ وہ اپنے لیے ایک ایسی مصروفیت تلاش کر لیتی ہے جو اس کی محبت اور توجہ کا مصروف Object بن جاتی ہے اور وہ ہے کھڑکی سے نظر آنے والی ملی جو بارش سے بچنے کے لیے پناہ گاہ کی تلاش میں ہے جس میں وہ اپنی مصروفیت حال کو دیکھتی ہے۔ بس ایک فرق واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ہوئی کے ماحول میں محروم ہے اور کھڑکی سے نظر آنے والی زندگی میں حرکت اور شہ ہے۔ نظریات کو توڑنے نے زندگی کی لہروں کو سست و ضرور کر دیا ہے لیکن لہریں موجود ہیں جو اس کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ عورت اور ملی کا رشتہ حیاتی رشتہ ہے جہاں انسان کا پائندہ نہیں۔ یہ حیاتی رشتہ Vital birth کو قائم دیتا ہے جہاں محسوس کی تجربی کار لرائی نہیں بلکہ Life World کی صورت ہے۔

ممکنہ ہے کہ کہانی امریکی زندگی کی لاطعلق اور سر دھری کی کہانی ہے۔

جوش حیات کی کی دونوں کے درمیان سر دھری کی زندگی ویران صورت حال کو ختم دیتی ہے۔ امریکی قانون اپنی محبت کے مصروف کی تلاش میں اس ملی تک پہنچ جاتی ہے جو بعد کے واقعات سے ثابت ہوتا ہے کہ موجود ہی نہیں جسے ممکنہ ہے Nada کا نام دیتا ہے۔ وہ عدم محسوس کے تصور کو تسخیر دیتا ہوا کائنات کی بے معنویت تک پہنچ جاتا ہے۔ زندگی میں معنویت کی تلاش امریکی قانون کی تلاش کے حروف ہے جو بارش میں بھیگی ہوئی ملی کو دھڑلے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ وہ ملی تو خیر اسے نہیں ملتی البتہ ہوئی کا مالک ہے کچھ نالی بھیجتا ہے جو ملی کا

مستویہ کی متبادل قدر ہے۔ یہاں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ایک محدود دائرے میں مستویہ کی تلاش کرتے ہیں جب کہ سنی ایک لامحدود فضا کا استکشاف ہے۔ ایک ایسے Space کا جو انسانی صورت حال کے ان پہلوؤں کا بھی احاطہ کرے جو Unpresentable ہیں۔ تجربی تصوراتی زبان حقیقت کے بیان سے عاجز اور مضطرب ہے۔ فن کار حقیقت کی نمائندگی کے اصول پر لاشعوری طور سے عمل کرتا ہے۔ اس کہانی میں ملی زندگی کا دوسرا ہے جو ہاتھ نہیں آتا۔ کچھ خدائی جو اس صورت کے ہاتھ آئی ہے وہ نہیں جس کی اسے جستجو اور تلاش تھی۔ یہ زندگی سے ماری اور پھرائی ہوئی حقیقت ہے جو اسے صبر آتی ہے۔ خواہش کی لہریں حقیقت کے حامل سے ٹکراتی رہتی ہیں اور جھانک کے ساتھ ہاتھ نہیں آتا۔ دریا حطالم ہے اور درجہ ساحل خالی ہے۔ ہم کو غلا کا حقیقی اور تنکا دینے والا فن کار ہے۔ Void اس کے آرٹ کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ ایک لازمی جزو ہے۔ مادا کا مکمل ہم کو کے مساوی ادب پر چھایا ہوا ہے۔ زندگی کی قربت کے ساتھ ساتھ مادائی یعنی ہم کا رشتہ بھی موجود ہے جو ایک دائمی قائلے کے طور پر انسانوں یا کرداروں کے درمیان پایا جاتا ہے۔ ہم کو کمال یہ ہے کہ اس چھوٹی سی کہانی میں بھی ہم کا جال نکلتا ہے جس میں اس کہانی کے سارے کردار جکڑے ہوئے ہیں۔ ہم کو اس لحاظ سے ایک مکمل فن کار ہے کیوں کہ وہ زندگی اور موت، فنی اوصاف و ثبات و ثنوں کی نقل مری کرتا ہے۔ وہ اس زندگی کا قائل ہے جو ہم سے بے شک ہے۔ یہ ہم کو کی فن کاری کا سب سے منفرد پہلو ہے۔ یہ پہلو آپ کو اس کی ہر کہانی میں نظر آئے گا۔ کلین جارد کی برف پوش چوٹی سے لے کر بارش میں ملی تک ہم کو اسے مستویہ کے تصور سے خود کو بچانے میں کبھی کامیاب نہ ہو سکا۔ یہ اس کی انفرادیت بھی ہے اور انسان اور وجود کی بدلتی ہوئی صورتوں کا ادراک بھی۔ ڈیڑا لاج اور دوسرے شاد جن نے ہم کو کے فن کے اس اہم پہلو کو شاید شعوری طور پر نظر انداز کیا ہے کیوں کہ وہ متن کے ایک خاص تصور سے آگے نہیں بڑھنے، متن واحد نہیں کثیر ہے۔ قارئین کی کثرت و مسائل متن کی اس حرکت سے پیدا ہوتی ہے جو وہ کل متنوں میں کرتا ہے۔ متن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ ہم اپنی پیدا کردہ مستویہ کے رنگ سے تصور متن میں رنگ بھرتے رہتے ہیں۔

## تاریخ، متھ اور کہانی

ڈاکٹر اقبال آغا

کہانی وقت کے تقابلی تخمینے کے حوالے سے متھ اور تاریخ سے قدیم تر ہے۔ ہمارے اس دعوے کو Simplicity Principle کی جامع دہائیہ حاصل ہے۔ تاریخ کا آغاز تخلیقیت کی تقسیم سے ہوا تھا۔ یہ تقریباً اسی ہزار سال پرانی بات ہے۔ مگر یہ طور پر اس کا تعلق زمین کی اس صلاحیت سے ہے جو مرد و زمانہ کے ساتھ ساتھ گہرے اثرات کے حامل واقعات کو محفوظ کرتی چلی جاتی ہے۔ زمین کی اس صلاحیت کو عام زبان میں قوموں کی اجتماعی یادداشت یا تاریخ کا نام دیا جاسکتا ہے۔ تاریخ کا جو ہر نسل مردوں کا احساسِ متاخر ہے اس کا مرکزی نقطہ (Teleology) ان کوششوں سے مرعوب ہوا ہے جو اس احساسِ متاخر کو محفوظ کرنا چاہتی ہیں۔ خطا دانگ رفتار میں لگی کتبے، پہاڑی پتھروں پر کھدی ہوئی تحریریں اور سر بلند ستون۔

انسانوں نے سادہ زبان میں تاریخ کو ان یادگاروں سے منسوب کیا ہے جن میں کسی قوم یا قبیلے کی جذباتی دفن ہیں۔ تاریخ کا کام کیا ہو چکا ہے اور کس کس نے کیا کیا ہے کے ریکارڈ سے ہے۔ ان اثرات اور مظاہر کو یاد رکھنا ہے جو تاریخی عملِ ملین سے برآمد ہوئے تھے۔ تاریخ کی قاعدت، حیات و ممات کے مکمل کو زخمی و جلاوطن رکھتا ہے جس کے نتیجے میں مرد و استخوان کے لیے پرتی تہذیبیں پروان چڑھتی رہتی ہیں۔ یوں تاریخ نہ صرف ہدف پرست ہے بلکہ لائقِ اہم بھی ہے۔ کشمور اور سنگدل جزمانے کی کشمکشوں میں گہری ہوئی انسانیت کی وقتی خواہشات سے کوئی مرد و کار و کے بغیر مظلوم مستقبل کی طرف رواں دواں رہتی ہے۔ اس کا مسئلہ انسان کی نجات (Emancipation) نہیں۔ اس کا مسئلہ تو ان معروضی حقائق کی نشان دہی ہے جو کسی قوم یا تہذیب کی کارناموں یا ان کامیابیوں کا سبب بنتے ہیں۔ اس کی فرض و قاعدت ان محسوسات، ماحولوں، نظریات اور مظاہر سے ہے جو مرد و مکتوں کی تہذیب کے لیے اہرامِ تعمیر کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

تاریخ کا ایک فریضہ ہر مہم کے ذمہ دار کاہن کی اور بار وادی اور مرد و عاصمین کی پرستش بھی ہے۔ تاریخ کے تصور کو ساری اقوام نے چڑھایا۔ آریائی اقوام ہنگر چھوڑ کر پرستش کرتی تھیں لیکن تاریخ کے تصور سے نا آشنا تھیں۔ آریا مردوں کو جلا دیتے یا دریا میں ڈال دیتے تھے۔ اس لیے انہی پرستی کی بجائے ابدی حال میں زندگی گزار دیتے۔ گیتا کے مطابق زندہ (نجات) کا راستہ ابدی حال کا راستہ ہے جبکہ زندگی اور موت کا مکمل انسان کو اس مسئلہ پر کے مین وسط کی طرف متکفل دیتا ہے جس کا کوئی انت کوئی کنارہ نہیں۔ تاریخ زندگی اور موت کے اس بے پناہ مکرلا یعنی مکمل کے دریا کا نام ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں تاریخ کا یہی تعارف ہے۔

وقت کے پتھروں کے مطابق اساطیری مہم کا آغاز لہذا قدیم زمانے میں ہوا۔ متھی اہمیت کا پتہ لگھک

دور میں ہوئی جب Animism نے عمری مذاہب میں اعلان شروع کیا۔ جب ہیردکاقصور انسان پر داکمال صاحب انسان نے دنیا میں ہر جگہ متعدد جہت کو کارفرما محسوس کیا جس کے نتیجے میں فطرت کے مظاہر نے دینی دیتاؤں کا روپ دھار لیا تھا اور چاروں گروں کا اولاد نے بادشاہت کا قریب اختیار کر لیا۔ متھ نے اگر جنگل کی پلم ماتوں میں جنم لیا تو قبائلی بادشاہوں کے عملات میں ہوش سنبھال۔ اس کی حد اعلیٰ قوت کا راز مندروں اور عباد کے نہ اسرار و مدد بخار و عبادتوں اور زمین تاریک جھیر ز میں پنہاں تھا جن میں مقدس جانوروں کی چربی سے چراغ روشن کیے جاتے۔ دیتاؤں اور انسان کے باہمی تعلق و تعامل کے قہرے تحریر کیے جاتے۔ الہامی کیفیات کے نزول کے لیے اس سے زیادہ بہتر ماحول نہیں ہو سکتا تھا۔ یوں سمجھ میں خواب کاری، تخلیق کی آزان، مہمان آرائی اور قصومات کی سرانگیزی کو بڑا عمل داخل ماحول تھا۔

اساطیر کو ابتدائی مذہبی فکر کے انتہائی اہم آرکی ٹائپس (Archetypes) قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کے موضوعات انسانی زندگی کے بنیادی ترین مسائل تھے جن کی تفہیم کے لیے انسان آج بھی سرگرداں ہے۔ نمبر سے مستقل کے راز کو پانے کے لیے انسان کی گہری جدوجہد آج بھی ان موضوعات کو نظر آتا رہتا ہے۔ ان موضوعات کا تعلق اس کائنات کی تخلیق کے راز کی کھرج، انسانیت کی جہا کے مسائل، معاشرہ کے تحفظ اور زمین کی زرخیزی کے اسباب کے تھیں۔ ہم اسطوری تکریمات کا راز اس ثقافتی نفسیات تک محدود ہے جو عقل و استدلال سے زیادہ تخیل، خواب اور دھماکی کیفیات پر زور دیتی تھی۔ چونکہ اساطیر کا راز کارستانی اور تقدس کا امین تھا لہذا ان کا تفرنگی اساطیرات سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ اساطیر مافوق الفطرت واقعات، برز استیوں اور اروائے محل مہروں پر مرکوز ہوتی ہیں۔ تاہم ان کا مقصد کسی قوم یا نسل کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول کو اس اورائی دنیا کے تھن سے مربوط کرنا ہے جو سماج اور کثافت کے رشتوں کو مضبوط ڈوری سے بانڈھے اور داخلی تشادات کا جواب فراہم کرنے کے لیے ضروری ہے۔ لہذا سڑاس کے نزدیک سمجھ ایک تخلیق قوت ہے جو ان ساختی اصولوں کے بارے میں سوچ کے ماستوں کو بے خواب کرتی ہے جو سماجی رشتوں کے عقب میں کارفرما ہوتے ہیں۔ سمجھ اس طرح انسان کی تخیل کا آواز انا کھیل کا موقع فراہم کر کے انسان کے فکری امانچے کی سہولیات کو مکشف کرنے میں مدد دیتی ہے۔

اساطیر فی الاصل Gods Centred اور بادشاہت پسند ہوتی ہیں۔ اس کے فکری خاطر میں انسان خواہ کتنا ہی بلند و بالا ہو جی کیوں نہ ہو دیتاؤں کے ہاتھ قابل بے قدر مارو بے حیثیت ہے۔ تقدیر کے فیصلے دیتاؤں کے سر پہ ہر موت کا خوف انسان کا مقصد ہے۔ دیتاؤں کی سی فتنہ رکھنے کے باوجود کائنات کے کماٹ اترنا اس کے لیے ہر متر اور دیا جا چکا ہے۔ اس کی مثال گل کا مٹل کی کہانی ہے۔ گل کا مٹل اور اس کا دوست جو سودا ہاں میں سب سے زیادہ شان والے تھے جنہوں نے ٹور فلک کو پکڑ کر مارا تالا، جنہوں نے چرن کے محافظ کو ہلاک کر دیا، جنہوں نے عباہ کو بچا ڈیا، جو جنگل کا دیتا تھا۔ جنہوں نے کوہستانی اردوں میں شیر کا شکار کیا تھا۔ ان پر بھی بالآخر موت حاوی ہو گئی تھی۔ گل کا مٹل میں ہے۔ دیتاؤں نے انسان کو پیدا کیا تو اس کی قسمت میں موت لکھ دی اور حیات ابدی کا بچے لیے مخصوص کر لیا۔ "میرا دوست مٹل میں مل چکا ہے اور موت مجھے بھی جلدی آن لے گی اور میرا"

کے لیے ملی میں ملا دے گی۔

دنیا ہمراہ اساطیری خدایوں کی بنیاد و وحیت اور نسل ٹولم اور میخو ز اور مذہبی عقائد پر مبنی تھی۔ ان کا بازو کار ایک مخصوص وسیع، جنرالیہ، زبان اور کسی نسل گروہ کے حیات و مہمات کے مسائل پر محیط ہوتا ہے۔ اساطیری عقائد نسل و اپنی اور قبیلے سے وفاداری کو شرط اول کے طور پر پیش کرتی ہے۔ قبائلی تحلیل اس کا اہم ترین پہلو ہے۔ خدا کی متبہ قوم ہونے کا دعویٰ اور ہیرو کی سرکرمی اٹھانے کی تصویر اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ تاہم نسل و اپنی اور جنرالیہ عقائد کے تہذیب پر حتمی مروجہ ہوتے ہیں۔ اہم ترین یہ کہ مذہب کا پیغام جو بری طور پر تعصبات سے ملبو ہے اور اس کی کارکردگی کا دائرہ کافی حد تک محدود ہے۔ عموماً سارا زور گروہ کی تحلیل اور نسل پرستی پر دیا جانے لگا ہے۔ تاریخ میں بہت سی مثالیں ہمارے پیش نظر ہیں۔ بہت سی قوموں نے مذہب کی بنیاد پر قائم خیالی برتری کے ذریعے کوئی حقیقت کا روپ دینے کے لیے مساوی اقوام کا قتل عام کیا۔ جتنے بڑے شہروں کو زمین بوس کیا اور جیتے اسیف کو لڑی نظام بنا کر منڈی میں بیچ ڈالا یا ظلم کے کسی نئے نظام کی طرح ذہل کر انسانیت کی تحلیل کا کوئی انوکھا سلسلہ آغاز کیا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ گزشتہ چند صدیوں میں یورپی انسان کو Teutonic Race کی مذہب نے کس طرح پاگل بھیجیوں کے گروہ میں تبدیل کیا۔ مغربی اقوام کا دعویٰ تھا کہ چونکہ برٹش اور اپنی خون کو دنیا میں بکے کا خدائی حق ہے اس لیے انھیں نیم انسانوں کو سدھانے اور یورپی تہذیب کی ترقی اور مفید اقوام کی خوشحالی کے واسطے جس طرح بھی چاہیں استعمال کرنے کا حق حاصل ہے۔ ممکن ہے یہ بائیں آپ کو بھڑکائے جو اس سے زیادہ محسوس نہ ہو رہی ہوں۔ براہ کرم ایمان نہ سوچئے۔ یہ خوشحالی کا حق ہیں۔ کچھ لوگوں نے برتر انسان کے مذہب کی قیمت اپنا اپنا خون دے کر ادا کیا ہے۔ حتمی اور غلامی کے طویل دور میں سے گزر کر ادا کی ہے۔ مثالوں کا ایک اہلکار عامہ محدود ہے لیکن ان میں سے دو ایک کا ذکر ہی کافی ہے۔ بہر حال چشم تصور میں آپ دو عین صدیوں پہلے کے افریقہ کو دیکھ کر یہ تو مسائل کھل کر سامنے آجائے گا۔

چشم تصور سے دیکھیے کہ آپ کے سامنے مغربی ساحل کا کتنا بڑا ہے، قریب ہی کہیں دریائے نائجر استوائی جنگلوں میں رواں دواں ہے۔ کچھ جنگلوں میں شیر و جانور ہیں اور ہاتھوں کے غول چنگھاڑتے ہیں۔ مائٹوں میں پھول کھلتے ہیں اور تلاش کرنے والوں کو جہازرات بھی ملتے ہیں۔ مغربی ساحل کے اس حصے کو آئندہ ری کوٹ کا نام دیا گیا ہے۔ ہندو گاہ میں امریکی آبادکاروں کے بڑے بڑے جہاز نظر آئے ہیں جن کو غلاموں سے بھرا ہوا ہے۔ امریکی گناہتے ہمارے قبیلے پکڑ کر لارہے ہیں۔ جہازوں میں غلام جب تک بھیڑ بکریوں کی طرح بھر نہیں جاتے نظر نہیں آتے یا جاتا ہے۔ امریکہ میں مسس پی کے کنارے گئے اور تباہی کوئی نقد آمد فصلوں کی بھائی اور کٹائی کے لیے افریقی غلاموں کی ضرورت پڑ گئی ہے جو محض روٹی پکڑے اور مہم کی سہولت پر نسل و نسل امریکہ کی ترقی اور خوشحالی کا فریضہ ادا کریں گے۔ امریکہ کو دنیا کی پہرہ دار بنانے کا فریضہ انہی غلاموں کا مقصد ہے۔

دریائے نائجر کے ڈیلٹا کے تقریباً اقلی مسند کے اس پاور دنیا کا عظیم ترین دریا المیزون و بلو قیونس کی آغوش میں گرتا ہے۔ المیزون اور اس کے معاون دریاؤں کے کناروں پر ہزار اسیل پر محیط استوائی جنگل



ہے۔ دنیا کا قدیم ترین مہابہار جنگل جس کے مغرب کے کوہستانی سلسلوں میں تہذیب نے شباب کے دن دیکھے تھے۔ سونے کے شہر بنائے تھے۔ لیکن برزخِ نسل کے دعوے داروں نے امریکہ کے ساحل پر قدم رکھنے کے بعد مہارجرہ جو جس کی اچھوت بھادی تھی۔ لیبریا، چادق اور جنسی پٹاریوں کو سپانوی صلا آوردوں نے حصارف کراپا تھا، قتل عام کہا تھا جو تباہی موت سے بچ گئے تھے ان کو رہی کی پانچ ٹینک پر لگا دیا تھا۔ یہاں میرے ذہن کے آئین پر The Weeping Woods کی ایک کہانی ابھری ہے۔ یہ کہانی اس مظلوم قبیلے کی ہے جسے پولیس کے جاسٹینوں نے بددوق کے طے پر نکال مالا لیا تھا۔ کہانی کا منظر نامہ کچھ اس طرح ہے۔ مردوں اور عورتوں کو الگ الگ کیمپوں میں بھیج دیا گیا ہے۔ مردوں کا کیمپ دور کئے جنگل میں ہے جہاں وہ بیٹھوں رہ رہاں بیٹھیں پر کام کرتے ہیں۔ ان کا کوئی گھر نہیں۔ وہ ابھی پر شہوانی خواہشات کی تحمیل کے لیے ان کو لائن میں لگتا پڑتا ہے۔ نوجوان لڑکیاں بہت کم ہیں، بچہ کے مردوں کی بہت بڑی تعداد ہے۔ اس لیے انھیں اپنی باری کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار جب اپنی باری پر لکڑی کے کیمپ میں داخل ہوتا ہے تو اس کی آنکھیں چمرا جاتی ہیں۔ اس کے سامنے اس کی کم سن بہن لکڑی کے فرش پر بے ہوش ہو کر کسی جنسی مشین کی طرح ہاتھیں دوڑا کر رہی ہے۔

اساطیر کی اداہم نے شکلیں بدل کر نئے نئے عروجوں اور قوانین کے طے ہوئے پر انسانیت کی ہے حقیقت کی۔ تمام جنگجو، لیبر، قاتل، سانج دشمن اور مفاد پرست کسی نہ کسی مہا اسطور کے پرستار رہے ہیں۔ جہاں اساطیر نے تہذیب کے ارتقا میں اہم کردار ادا کیا ہے وہاں انسانیت کا چہرہ مسخ کرنے، قدیم عقائد کا ٹکڑوں کو چھوڑنے، خون کی عیاں بھانے، کمزور استوں کو تہ تیغ کرنے اور ابتدائی خلل زد اردوں کو اجازت دینے میں اس کی کارکردگی کو نظر انداز کرنا حقیقت سے چشم پوشی کے مترادف ہے۔ ہمارے نزدیک ترین مہد میں توحہ کے جرائم میں سب سے بڑا جرم دوسری جنگ عظیم ہے جو برتر آریائی جرمن نسل کے نام پر پلڑے اقوام عالم کے خلاف پاکی۔ قتل بیاپانچ کروڑ انسان اس جنگ کی نذر ہوئے۔ پورا یورپ ایک بہت بڑے Wasteland میں تبدیل ہو گیا۔ ناگاساکی اور ہیروشیما کو امریکیوں نے جلا کر ماکہ کر دیا۔ پھر توحہ کے مقدس جنوں کا شکار ہوا تھا۔ بھیڑیے اور یوگیا نے ایک ہی جسم میں گھر مالا لیا تھا۔ وہ مجسم قبر میں کر انسانیت کے مرفز اور پر کچھ یوں لوجہ تھا کہ لوگوں کے مانتوں سے نکلتے تھے، کندن جسم، فزالی آنکھیں سب کچھ ہو گیا۔

یہ وہ زمانہ ہے جب ڈاں پال سارتر دوج جالس بلیں کی طرح اٹھلی پر چھا لے مارکیت بلیں میں تھا اور اس کی پس پردہ ترین مخلوق انسان کو تلاش کرنے لگا۔ دوج جالس نے کہا تھا مجھے گیدڑ، بھیڑیے، سانپ اور نود نظر آتے ہیں، انسان کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ڈاں پال سارتر نے انسان کے شراف کو بحال کرنے کے لیے Existence Precedes Essence کا نعرہ بلند کیا۔ نوجوان نسل کو زندگی بسر کرنے کا حوصلہ عطا کیا۔ اسے خوبصورت لڑکی حیرے قلعے انسان کے جہانِ بے پھولوں کی طرح ہیں جو گلاب کی خوشبو ہے، سنگ مرمر کا ستون ہے، مندر کا دروازہ ہے اور کیدار کا در پہ۔ گرینڈ کر، جان نے کد رنگی، وحشت، ہواد ہوس، آگ کا دروازہ صرف زندگی کا ایک ذرا ہے۔ ایک قبیر ہے جس کے وسط میں کالی کا بھر نصب ہے۔ زندگی کا دوسرا رخ تیرے حسین جسم کے خدا خال ہیں، سنگ سرخ کے ماسے ہیں، انگوٹھی بلیں اور شہد کے ٹپتے ہیں، دلیجز کی سسلی۔

لیونا راولز کے خواب، مائیکل انجلو کے رنگ اور غالب کی غزل ہے۔ داستانوں پر بھول کھلتے ہیں، جری، گیند، چٹیل اور گلاب کے بھول۔ یہاں رائیڈ رائیڈ کی She کے راتے ہیں، کہانی کے بھاؤ کے راتے ہیں۔ صراطِ امر ہے، کہانی بھی نہیں مرنی۔

لوک کہانیوں کے بارے میں انیسویں صدی کے مفکرین کا دعویٰ تھا کہ یہ مرد تہذیبوں کے اساطیری نظام کے پس ماندہ آثار یا گمشدہ استوں کے دیوانی دورے کا ۱۹۱۱ء میں جوزف آرتھر میلز کا نظریہ کی نہ کسی طرح اپنی جگہ نکالنے ہیں۔ جوں جوں زمانہ قاصر و صحت چلا جاتا ہے ان کا اپنے اصل سے رابطہ کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ اگر ہم وقت میں پیچھے کی طرف سفر کریں تو لوک کہانیوں کے اساطیری عناصر حریف واضح ہو کر سامنے آئیں گے۔ اگرچہ ماہرین بشریات ای بی ٹیلر اور اے ٹینگ اس نظریے کے پیش کار تھے لیکن جدید علمائے بشریات اس دورے کو اب قبول نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک یہ دعویٰ محض ایک قدیم الجھڑن ہے جس کی بنیاد کسی مضبوط دلیل پر قائم نہیں۔ انھوں نے کہانیوں اور متن میں اساسی اختلاف پر اقرار کرتے ہوئے ان کے الگ الگ متن اور معاشرتی کارگزاری کی حدود کا تعین کیا ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ لوک کہانیوں میں اساطیری پہلو کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ لیکن یہ یہ پہلو وقت اور قصبہ کے پردوں میں چھپا ہوا ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ انسان اور کوئی کارشت بہت قدیم ہے۔ کہانی انسان کے ساتھ اس وقت بھی تھی جب وہ غار کی دیواروں اور چیت پر نقاشی کر رہا تھا۔ ان تصاویر کی خاکوں سے ۱۹۱۱ء ہے کہ ابتدائی قسم کے آرٹ کی روایت ان کے اس موجودگی میں ان کے پاس صحت کا خوف تھا، مہارت تھی، نقوش کی نزاکت کا احساس تھا، ڈرامائی رنگ کا ادراک بھی موجود تھا۔ جہاں یہ سب کچھ نکلا ہو وہاں کہانی مہرروں کے عتب میں لازماً موجود ہوتی ہے۔

میں لگتا ہے آج سے چالیس پچاس ہزار سال پہلے بھی دلدی انہیں الہاء کے پاس جہنم کر اپنے ہاتھوں کو کہانی سنایا کرتی تھی۔ تاہم لگتا ہے کہ کہانی فن میں وہ چار ابتدائی زماعت کے زمانے کی عطا ہے۔ جب وقت کا پیمانہ چاند کی بجائے سورج قرار پایا ہوگا۔ فصل بونے اور کٹنے کا پیمانہ سورج کے حوالے سے تعین ہوا ہوگا۔ موسموں کی گھیر بڑھنے چلنے وقت نے تاریخ کا روپ دھار لیا ہوگا۔ لیکن تاریخ کے احساس کو جنم دینے میں کہانی کا کردار بھی اہم رہا ہوگا۔ کہانی نے طرز احساس کا خاص پہلو آگے بڑھنے اور مسلسل سفر کا آئینہ دار ہے۔ سفر جو خطر مندی کو ساتھ لاتا ہے اور شعور بھی کہ خوف کو بچھاؤ جاسکتا ہے، موت کو شکست دی جاسکتی ہے۔ اس حوالے سے کہانی کا انسانی زندگی میں زبردست کردار رہا ہے۔ اس نے امید اور حوصلہ مندی کو مرکز بنا کر انسان کی زندگی کو استحکام اور خوشنودی عطا کی۔ کہانی نے اس عقیدے کو جنم دیا کہ وقت کے جبر و حالات کے قہر بخالم مظاہر نفرت اور زندگی کے ہر روپ کو شکست دی جاسکتی ہے۔ کہانی کی گہری کارکردگی کا روشن ترین پہلو یہ ہے کہ اس نے وحشت، زندگی اور موت کو ایک ایسے بھول بھلیاں راتے پر زائل دیا تھا جس پر چلنے چلنے درمی صفت وقت بوزھا ہو جاتا ہے اس کو موت آن لگتی۔

کہانی جو بری طور پر Man Centred ہے۔ سامنے کتنے ہی کڑے کیوں نہ ہوں، دشواریاں خوار کتنی ہی کہہ سکتے کیوں نہ ہوں۔ فتح مندی میر کا شعور ہوتی ہے۔ میرا شعور کو بچھاؤ دینا، مفکرینوں کو ہپا کرنا اور

دو بتاؤں کو لہ چار کرنا اس کے بس میں تھا۔ منہ کے بالکل برعکس کہانیاں بیکولر اور انسان دوست ہوتی ہیں۔ اگر منہ کے ہیرو کا مقصد بالآخر شکست ہے تو کہانی کے ہیرو کا انتہا مہمید و نصرت ہے۔ کہانی رجعت پسند نہیں ہوتی۔ کہانی کو کردار بلکہ حملہ اپنے اردلوں کا مالک اپنی دنیا کا غور خالق ہوتا ہے۔ طریقہ یہ کہ کہانیوں کے کردار اکثر جھڑپوں کی حدود کو چھانے نظر آتے ہیں۔ دنیا کے ہر خطے میں ان کی قومیت یکساں ہوتی ہے۔ قاری کہانی کے ہیرو کو اپنی کہانی کا ہیرو محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس اشتراک احساس سے انسانوں کے دکھ سکھ کی سانچھ کے تصور کو تقویت ملتی ہے۔ آدرشوں اور اقدار کی دنیا بنانے لگتی ہے۔ اس طرح یہ دعویٰ خاصا مضبوط ہے کہ انسان کی خلعت کو سنوارنے اور تہہ بہ تہہ عمل کو تیز کرنے میں کہانی کا کردار لازماً مال ہے۔

کہانی کی ایک صورت داستان ہے جس میں اساطیری آثار نشان دہی بہ آسانی کی جاسکتی ہے۔ داستان کا مادی ماحول اور باخلاق فطرت کردار اساطیر سے داستان کی قربت کو ظاہر کرتے ہیں۔ داستان کا ہیرو یا ہیروئن ایک ایسے مجرور کار شخص کے طور پر سامنے آتا جس کے لیے ہواؤں کو ڈوری سے باغداد لینا چھٹا مشکل نہ ہو۔ وہ تو انہیں قدرت کو محفل کرنے کی اہلیت رکھتا۔ جب وہ میدان میں اترتا تو تقدیر کے نذرانے کو سوز دیتا۔ شاید مرزا غالب نے داستان کے ہیرو کے کردار کو پیش نظر رکھ کر ہی کہا تھا "گھٹتا ہے جہیں خاک پد پد مرے آگے۔"

داستان ایک ایسی کائنات کی تصویر کشی کا فریضہ انجام دیتی ہے جس کے عہد میں یکسانی فطرت لایعنی تصور ہے۔ ہیرو کے عقائد مشن یا مہم جتنی کو متعلق انجام تک پہنچانے کے واسطے عالم هست و بود کا کوئی دروازہ ایسا نہیں جو مکمل نہ سکے۔ بعض اوقات تو مکمل جاسم سم کہنے کی ضرورت بھی نہ پڑتی۔ اسباب و مصل کا داستان کی دنیا میں کوئی کردار نہیں۔ جو کچھ تصور میں آسکتا ہے، ممکن نہیں اس کے کے وجود میں آنے میں دیر نہیں لگتی۔ کوئی بات بھی عالم غیب سے برآمد ہو سکتی ہے۔ پھر ازلے لگتے ہیں۔ سورج کو لید کیا جاسکتا ہے۔ اندر کے اندر سے نازک اندام شہزادی برآمد ہو سکتی ہے۔ ایک چینی کہانی ہے۔ ایک بہادر لاد جوڑے نے برف سے ٹھنڈی گڑیا بنائی، اس کے سر پر ہاتھ رکھا تو آنسو نکل آئے۔ مہاں جی نے دعا کی۔ دیکھا اس نے برف کی گڑیا میں جان ڈال دی۔ وہ برف کی بیٹی کو گھر لے آئے۔

ادھر اہل لہجہ کی کہانیاں ایک عجیب عالمِ قہر کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ چڑیاں نکلتی کرتی ہیں۔ مچھلیاں آواز دیتی ہیں۔ سورج ہانے دیا تجھ رماں ہیں تو پکے جگہ و ہمال کرتے ہیں۔ چرم و پرموت کو بانی سے متصف ہیں۔ کیا کچھ موجود نہیں۔ غول، چھوڑے، حیرانِ سر پا، دیوارِ قہر اور گودِ نما۔ میر و طہسمات سے نبرد آ رہا ہوتا اور توکل بر خدا خون اور آگ کے دریا سے گزر جاتا ہے۔ داستان کے مہری طہسے پر عشقِ پیشہ پر کی راہیاں، قسمِ شعار کینہیں، دلدادہ پیرائیں، کشور و زبر وادیاں اور بے وقافِ ادیبوں کا ایک جہان آباد ہے۔ یہ محض خواب و خیال کی دنیا نہیں ہے۔ یہ تو تہذیب و ثقافت کے شروعات کے زمانے کی ایک تعبیر ہے، جس کی بنیاد زرگشت (Narcissism) پر مشتمل، قہر اور حوصلے کی مٹی دنیا کے اسرار پر رکھی گئی ہے۔ داستان کا حسنِ رات کے اسرار سے ثابت ہے۔ رات..... جب حقیقت اور سراپ، بیداری اور خواب آپس میں مکمل مل جاتے ہیں، ایک طبعی دنیا حیر پر چھائے لگتی ہے۔ پر چھائیاں ٹھک ٹھک کرتے چلنے لگتی ہیں۔ ہمازیوں میں سکری چہیلیں پیشہ



نہ ہوا۔ رات کے وقت وہ گھر بھر رہی تھی۔ نئے میں اس کے حسن کی تائید کی بڑھ گئی تھی۔ میں کہا اپنے عاشق سے وعدہ کر اور پھر اس نے کہا کہ اس نے کمال رسالہ ہوگا۔ جب صبح کا سورج طلوع ہوا تو میں نے اسے وعدہ دیا دلا دلا۔ وہ کہنے لگی۔ رات کی بات کو دن بھلا دیتا ہے۔..... شہزاد نے دیکھا کہ سر ہوتی ہے۔ سلطان قوس کا سوچا ہے۔

صبح کی بسات کا خاصا ہے کہ اشیاء اپنی مقررہ قہر وقت کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ ان کے وجود کو استقر اور ان کی عمل کاری میں ایک یقین ہوتا ہے۔ واقعات شہادت اور سند کے پابند ہوتے ہیں۔ دن کا آغاز زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ شہزاد پر طلوع ہونے والی صبح سلاستی، سکون، طہارت اور یقین کی صبح تھی جس نے رات کے شرموت کے خوف اور اندھیرے کے دوسوں کو پاش پاش کر دیا تھا۔ انھ لیلہ کے گناہ معصومین کے متاثرہ باغیچہ میں تھے جہاں انھ لیلہ کے متاثرہ باغیچہ میں تھے۔ وہیں طرح کے لوگوں میں اپنے عہد کی سیاست ساز اور علمیات کے خلاف بنات ایک مشترکہ خصوصیت ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ سماجی جبر کے خلاف اپنی بنات کہانی کے وسیلے سے طرح پڑ رہی تھی۔ یوں کہانی نے انسان کی آنکھوں میں امید کے دھبہ روشن کیے تھے۔ داستان سے انسان کا سراسر فنی جہانوں کی روشنی میں ہوا تھا۔

شہزاد کہانی یا انسان کا اعلیٰ خیالی جہان تھی دنیا کی دریافت اور منہی انقلاب کے آخر کار مرتب ہوا تھا جس میں مدد کو شہزاد پر اثر ہے کہ سندھ فزیت حاصل تھی۔ سحر بالوس اور عقیدت پرستی کی ایمانیات کو نبی دیا گیا تھا۔ ہم اس دور کی بات کر رہے ہیں جب کہیے اور کیوں پر مشتمل سوالوں کا ایک سلاب اٹھ آیا تھا۔ حکم، دیانت اور تاثیر کی آوازیں سب سے نمایاں تھیں۔ منہی انقلاب نے حدود بستیوں (Slums) کو جنم دیا۔ پورے دہائی کی گرفت شہروں پر مضبوط ہوتی چلی گئی۔ جاگیر داری نظام سڑنے لگا۔ بادشاہوں کا اثر و رسوخ سننے لگا۔ انقلاب لڑائیں اور امریکی ریاستوں کا اعلان آزادی مستقل کی طرف دو عظیم جہتیں تھیں۔ پورے انسان کی بے قرار رویا کو کوئی مٹا کر دیا۔ داستان میں قبول و منظور تھا۔ اس کے لیے انفرادی تجربہ اور جمہوری رویے ہی سب کچھ تھے۔ اگرچہ پاسکل اور مونٹی دلی کے استدلال کے قائل تھے لیکن تاہم کہیں کو انھوں نے بھی رد کر دیا تھا۔

نئی کہانی کا ہیرو اب ایک عام ما آدمی تھا۔ خاص آدم زاد جس نے یکسانیت اور عوامیت کے بارے میں آنکھ کھولی تھی۔ جس کے لیے زندگی سلسلہ در شب سے زیادہ تھی جو زمانے کی سرورہری اور گروں توڑ دلا کا نشانہ تھا۔ جہاں جہاد کا ایک کردار جو خوش قسمتی سے ناپید ہونے سے بچ رہا تھا۔ زندگی کے سائنسی کثف کے مطابق زمین اب مرکز کائنات نہیں تھی۔ نظام شمسی کا خوش بخت سپارہ جو سر کے ٹکڑے گھومتے ہوئے مرد اور عورت سپاروں کے درمیان خاموشی سے ماسٹا ہا تھا آ رہا ہے۔ نئی کہانی اسی حقیقت الاسری کے خوف سے برآمد ہوئی ہے۔

لیکن انسان سوچنے اور محسوس کرنے والی مخلوق ہے جو اس گہرے احساس سے لیس ہے کہ زندگی کے صحرائیں وہ تھا ہے۔ اسے اس صحرائیں فکر و نظر دینے پر مجبور کر دیا گیا ہے۔ یہاں اندھیرے اور اچالے کا فرق ایک لامحدود رسداری کا آئینہ دار ہے۔ ہم درجہ کیا ایسے اتھ میں اتھ ڈالے چلتے ہیں کہ اگر ایک قدم اوجڑا پڑے

ہو دہراقت لطیفی میں لڑھک سکا ہے۔ ایک طرف حالات کی نگین پر شور و برسات ہے اور دوسری طرف ذات کے اندر خاموشی سے رواں دواں حوصلوں اور یقین کے دریا۔ انسان تمام تر مضبوطی کے باوجود اس حقیقت سے بخوبی واقف ہے کہ ضروری نہیں کہ سورج نصف النہار کی طرف سفر کرے۔ ممکن ہے بد قسمتی دم طوع ہی اس کو آن لے اور کچھ ہی اوپر جا کر زیست کی ڈور کٹ جائے۔ اداسی، خاموشی، تنہائی اور بے چینی۔ نئی کہانی نے انہی چھوٹے چھوٹے لگزی زواریں کی گود میں آنکھ کھولی ہے۔ اس لیے اس کے بہت سے درد پھر وہ ہیں۔ شعور کی رز، طالعہ ذیل، مادہ واقعت، فحش، بیانیہ کاسک سہاؤ، تجربہ، ملامت اور اساطیر کی نئی تعبیر۔ لاشعوری تجویز ہے۔ حائیل اور قصص خوردبین ذہن کے معجزے ہیں۔ ایک عام ہی بیانیہ کہانی بھی دمشق بچوں کی طرح دلت اور مقام کی حدود کو بھانگ سکتی ہے۔

دوسرا سال دوسری بات ہے جب افسانہ انسانی زندگی کے داخلی محرکات سے بنا شروع ہوا تھا۔ ان وہ صدیوں کے عہد میں چشم تصور نے کیا کچھ نہیں دیکھا۔ یورپی انسان کی نسلی برتری کا دعوئی۔ عین الاقوامی سامراجیت، سائنسی علوم کی لانا انسانی یلغار اور دو عظیم جنگوں میں یورپ کی جہاد حالی کے نتیجے میں مدحی اور لگزی طے کے ابار بننے چلے گئے۔ چونکہ انسان اس تمام عرصے میں انسان کے ہم نگاہ رہا ہے اس لیے جدید عہد کی صفحہ ترین شہادت ہے۔ افسانے نے مقدس کلیں کو دبا دبوٹے اور آسانی کتابوں کے انسان کو مرتے دیکھا ہے۔ اس نے اس انسان کے ڈون کو قدم بجاتے پایا ہے جو صرف مٹی، چرنے، فاسفورس اور آئرن کے آمیزے سے تیار ہوا تھا۔ اس محالے سے انسان سائنس عہد کے قہمی دیوار کی بازیافت کی ایک صحت ہے جس کی اصل جہت من و تو کے مکالمے کی بجائے واحد غائب کی تحلیل کرتی ہے۔

گزشتہ سترہاں دہائیوں سے افسانے کی مقبولیت میں زبردست اضافہ ہوا ہے۔ شاید ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انسان فطرتی طور پر ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ Cultural Lag کو پانے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔ مہربانی علوم اس لڑبیز کی انجام دہی میں شاید کام ہو چکے ہیں۔ نئی معاشرتی صورت حال کے عین وسط میں سو فز فائنٹی دہاڑ ادب میں کسی ایسی تکنیک کی منتہی ہے جو انسان کو تحلیل کا احساس فراہم کر سکے، دو طرفہ بندش کے خطاب سے نجات دلا سکے۔ شعور کی رو کی تکنیک اسی طرح کی ایک تکنیک ہے۔ جمو جرائس، تھامس ہائن اور ورچینیا اولف ایسے مکش ٹھروں کی اس تکنیک نے نقطہ کے معانی اور فرد کی ذات کو دو طرفہ بندش (Double Blind) کے خطاب سے نجات دلانے کے لیے ایک Liberated Technique کا فریضہ انجام دیا۔

جمو جرائس کا نقطہ اور فنکار کی ذات کو لبریت (Liberate) کرنے کے سلسلے میں ایک سنگ میل شہرت کا حامل ہے۔ اس کے ہاں تصویریں اور تعبیریں غلامی کے جبرے آزادی پر صراحت کرتی نظر آتی ہیں۔ ورچینیا اولف کے ہاں احساسات کردار میں کراہتیں ہیں۔ جسمی اور مادی مجبوریوں میں پناہ جاتی ہیں۔ ان کے فلیور پاروں میں متحرک وقت اور مقام کا تسلسل بالکل پائش پاش نظر آتا ہے۔ پدمت نے Remembrance of things past میں ماضی اور حال کی خانوں میں تقسیم کو نظر انداز کرتے ہوئے ماضی کو حال کی تصویر بنا کر چٹا کیا ہے۔ یوں لگتا ہے سب کچھ ہماری آنکھوں کے سامنے قہر پڑ رہا ہے۔ پدمت کا ناول ایک مختصر وقت میں

پہری زندگی کو Replay کرتا ہے۔ جوائس کا بولی سس ایک دن کے عرصہ پر محیط ہے لیکن اس میں سالہا سال کے واقعات کھانکوں کی صورت میں ابھرتے اور پہپا ہونے چلے جاتے ہیں۔

افسانے کو تکنیک کے تصور نے خاص وسعت عطا کی ہے۔ اگر سافے زیادہ ہوں تو زندگی کے بہت سے تجربات و تاثرات کو آرٹ کی مختلف صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ حتیٰ کہ احساس کی ان صورتوں کو بھی جو کہانی کے پیکر میں اچھلنے کے لیے کسی صورت میں بھی تیار نہیں ہوتیں۔ جیسے ذہن کی ہلچل اور ٹکٹکس، جیسے کسی آرزو کی لو کیل جھپن، جیسے حالات پر غور، جیسے اپنی ذات کا گامبہ، جیسے جذبان کی کیفیت، جیسے جھوم کی ٹکٹک یا جیسے کسی قوسے کا نازک موڑ یا کسی چٹان کا تیز دھار کنارہ۔ احساس کی ان گریز یا صورتوں کو گرفت میں لانے کے لیے حصار خیال، شعور کی رد، خود کشائی اور تھما آؤں کا سکار اور ٹھنکی ایسی تکنیکی روایات کو فروغ ملا۔ حتیٰ کہ احساس کی یہ صورتیں اور محاطات عام بیانیہ (Narrative) کے بس کی بات نہیں۔ انسان نگاروں نے احساس کی کیفیات کی تصویر کشی کے لیے پینٹنگ کے تکنیکی تصورات سے بھی مدد لی ہے۔ مثلاً سر پلزم اور ایکسپریشن ازم کی تحریکیں اس سلسلے میں مددگار ثابت ہوئیں۔ افسانوی ادب میں طائرہ خیال کے ذریعے کسی مخصوص اشارے یا کائنات کی مدد سے کسی نئی و جنی تصویر تک پہنچا سرتلی (Surreabrite) طریق کار کہلاتا ہے۔ اس میں محاطات اور غیر متعلق عناصر کی یکجہائی کے حوالے سے حقیقت کے کسی سے زادی کا کشف نام ہوتا ہے۔ خواب کے ملامت کا استعمال بھی اس تکنیک کا حصہ ہے۔ ایکسپریشن ازم، حقیقت نگاری اور فطری اصولوں کی پاسداری کے خلاف بغاوت کا اظہار ہے۔ اس میں حقیقت کے داخلی و بیرونی کو ابھارنے کے لیے حقیقت کی تحریف کی جاتی ہے۔ اس میں فطرت کی فحاشی کی بجائے فطرت کی قلب مابیت کا اظہار ہوتا ہے۔ کائنات اور جوائس نے اس تکنیک کو بہت استعمال کیا ہے۔

جس طرح شعور کی مدد کی تکنیک کو بیسویں صدی کے افسانے میں مرکزیت تو بیض ہوئی ہے بالکل اسی طرح بیسویں صدی کا انسانہ جدی فکر کو بنیاد بنا کر ایک طویل عرصے تک رواں دواں رہا۔ وجودی فلسفے کی ابتدا فکری مہیہ (Nihilism) سے ہوتی ہے۔ سب سے پہلے فلسفے نے فکری مہیہ کے طریق کار کو زندگی کے حقائق کی تلاش کے لیے استعمال کیا۔ فلسفے کے خیال میں جب تک ہم گزشتہ موجودات کا محاسبہ نہیں کر لیتے، نئی اقدار کا تعین نہیں کر لیتے ہم نہ سمجھتے کہ ان اقدار کی اساس کی تسکین کے قابل نہیں ہوتے۔ اس مابین کا مقابلہ نہیں کر سکتے جو عمومیہ کا حصہ بن جانے کے نتیجے میں شعور میں ہم لیتی ہے۔ یہی اقداروں کی انسانی محاطات پر اجارہ داری اور سائنسی علوم کی لہر کے موضوعی محاطات سے لاشعری کا نتیجہ انسان کا اپنی ذات سے اجنبیت اور اپنے آپ سے الگ ٹھک ہونے کے اقدار احساس میں داخل ہوتا ہے۔ کرنگور کا دعویٰ ہے کہ انسان اپنی ذات کے موضوعی ذریعہ یعنی Subjectivity سے محروم ہو چکا ہے۔ زندگی کے فحش احساس سے دست برداری کا نتیجہ ہے کہ وہ فی الواقعہ روحانی موت کا شکار ہو چکا ہے۔ اگر ایک طرف فلسفے نے دیوتاؤں کے مرنے کا اعلان کیا تھا تو دوسری طرف کرنگور نے انسان کی موت کو امر واقعہ قرار دیا۔ کرنگور کا اصرار ہے کہ فرد چونکہ ماضی کی روایت، عادات اور Custom سے محروم ہو چکا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے فیصلے خود کرے۔ اپنی سائنسوں خود متعین کرے۔ وہ تنگ دل سائنسوں جو روح کی لاشعریہ کی تار یک ماہوں میں سے گزرنے کے

دردناک اور نہ آشوب سحر کی روداد ہیں۔ وجودیت کے نزدیک سب سے بڑی پہائی یہ ہے کہ کائنات کی نشوونما  
یعنی ہم کائنات میں ایک ایسی خاموشی سے دوچار ہیں جس کا جہول کا سیر کوئی جزائش لہذا اس صورت سے پر  
کائنات میں ہمارا کام بالآخر بے مقصد اور بے مطلب ہے۔ اگرچہ یہ حقیقت خوفناک اور ناقابل برداشت ہے  
لیکن اسے قبول کیے بغیر کوئی چارہ کار نہیں۔ ہمیں اپنی ذات پر اپنے وجود پر غور کرنے ہوئے حالات کا مردانہ  
دارمقابلہ کرنا چاہیے۔ سب سے پہلے تو ہمیں کائنات کے جوہری اور مقصدی نظریوں سے نجات ضروری ہے۔  
وجود جو ہر سے پہلے ہے۔ سادہ کے نزدیک لامحدود آزادی کا تصور اور اس سے ہماری کٹ مٹ جاتی ہمیں ذاتی  
شناخت عطا کر سکتی ہے۔ نئی انسانیت کی بنیاد رکھنے کے لیے لازمی ہے کہ فرد اپنی ذات کے موضوعی امکانات کی  
تلاش میں لگ جائے۔ اپنے لیے خود کرے، دوسرے کی حمایت یا مدد کی امید فصول ہے۔ آزادی کی ایک نیا  
تحریر ہے مکمل تہائی اور مکمل ذمہ داری۔

سوانحی اور سائنسی کی دو طرفہ بندش سے نجات ذات کے موضوعی زرخ کی مضبوطی اور روح کی حوصلہ  
مدنی سے ہی ممکن ہے۔ ادب کے حوالے سے ان موضوعات کی توجہ سادہ کے نقطہ نظر سے یہ ہے کہ ادب  
زندگی کا آئینہ دار نہیں اور نہ ہی کسی بڑے اور شہ یا نظریے کی تکمیل ادب کا مقصد ہے۔ وجودی فلسفے میں کسی نظریے  
سے وابستگی زندگی میں ایمان انظرودیت اور آزادی کی لٹی پر منتج ہوتا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کے وجود  
اور آزادی کی تقویت کے لیے کام کرے۔ لہذا جب مستند ادیب کو وہ حقیقت کہتا ہے تو ان کی مدد سے اپنے وجود کا  
سراغ لگاتا ہے۔ جب وہ کہانی لکھتا ہے تو وہ دوسروں کی کہانی نہیں لکھتا اپنی ذات اور صورت حال کے مختلف پرت  
کھول چلا جاتا ہے۔ تقویت ہے کسی ذات کی کشش کی احساس کا امید کیلئے اپنے آپ سے ملا تعلق اور اجنبیت اور  
مکمل آزادی سے پیدا ہونے والی رہشت، ذمہ داری کا دیدہ اور خوف ایسے موضوعات اس کی تحریروں کا مرکز  
ہوتے ہیں۔ سور ادیب، ملہراکس، کامیو، کائکا، سائنس ڈی بواتر اور سادہ کے پسندیدہ موضوعات بھی ہیں۔  
داخلیت داری اور بلون کی غواہی ان کی اولی پہچان ہے۔ چنانچہ اگر ان تصنیفات میں تجربہ اور علامت کا رنگ  
غائب ہے تو یہ کوئی انتخاب کی بات نہیں۔ جہاں داخلیت پسندی عروج پر ہوگی وہاں تجربہ اور علامت کی اہمیت کا  
بڑھتا نظریہ اس ہے۔ لیکن تجربہ اور علامت کے بڑھتے ہوئے استعمال کا مطلب لامتناہی، بے حس اور لاتر تسلی ہرگز  
نہیں۔ اس قسم کا خیال بھی مکمل جہالت ہے۔ علامت اور تجربہ کسی بڑے خیال یا تصور کو گرفت میں لانے کا ایک اہم  
ارہ ہے جس تک رسائی مروجہ ہاں کے لیے باہم ہاں لگن ہوتی ہے۔ یوں علامت یا تجربہ ادب میں لازمی طور پر  
گہرائی، اہمیت اور وسعت لے کر آتی ہے۔ اس سے انسان کو بہت سی بندشوں سے نجات کا احساس فراہم ہوتا  
ہے۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ کوئی ادیب اگر تجربہ اور علامتوں کو لاتر تسلی اور پردہ داری کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ  
جیتا ادب کے اس بنیادی کردار کی لٹی کرتا ہے جو صورت اور دکھ کے مذموم دائرے سے فرد کو نجات دلاتا ہے، دنیا سے  
مطابقت پیدا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ذات کا لفظی تجزیہ اور وجودی انکھار انسان کو Liberation کے مانتے پر  
لا لے ہیں لہذا یہ دعویٰ کہ وجودیت انسان کو بے چارگی، ناامیدی اور خود غرضی کا ستم دیتی ہے، زندگی کے قدرتی  
کھلے کو نظر انداز کرتی ہے، فرد کو تہائی کے گہرے کوئیں میں پھنسنے کا باعث کر دیتا ہے یا واقعیت کا



آئینہ دار ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپی انسان کو مایوسی اور بے چارگی کی دلدل سے باہر نکالنے میں وجودی ادب کا کردار لازماً ہے۔ یورپی انسان میں آزادی، اہم داری اور عزیمت و حوصلہ کی موجودہ لہر کی ایک جہ وجودی فلسفہ ادب کے گہرے اثرات ہیں۔ چنانچہ ادب میں لائبریلی مایوسی اور تنہائی کو وجودیت کی پیداوار قرار دینا محض تصویر کا ایک رخ دیکھنے کے مترادف ہے۔

انسانے میں جہاں وجودی فلسفہ اور سرٹیزم کے زیر اثر علامت اور تجربہ کو معراج ملا دیا کہانی کی جگہ دیتے اور پلاٹ کی جگہ احساس کی تجرید تیار کرنے لے لی۔ احساس جس کا اپنا قہر اور ظلم ہوتا ہے جو انسان کو قصورات کی ایک حق دنیا میں آگے جھپکنے نکل کر دیتا ہے۔ انسانے کی پُرانی حدود و قیود جن میں پلاٹ کی پیش بندی، زمانہ و مکان کا تسلسل، موضوع کی مرکزیت اور ابتداء و عروج اور موز کا طے شدہ میزانیہ فہرست ہیں۔ ان کی شکست و ریخت کے نتیجے میں جیتا انسانے کی دنیا کو شروع اور پھیلاؤ نصیب ہوتے ہیں۔ یہ پورا ڈکھائی انسانے میں شامل کر لیا گیا ہے۔ کسی خیال پر ٹکھڑے ہوئے اثرات کو نکال کر کے بھی انسانہ لکھا جا رہا ہے۔ لیکن انسانے کے پُرانے اصول و مضامین اور ہمکنی احساس کے نئے کام طلب فی نا جھگی ہے۔ یہ راہ رومی پر گزرتی ہے۔ غلاق ہونے کے لیے Craftsmanship کا بھی لازمی ہے۔ موضوع، تکنیک اور فن پر مکمل عبور حاصل ہونا چاہیے۔ اکتھار اور اسلوب کا اصول بھی ضروری ہے۔ کاروان سرائے میں چراغ جلنے چاہئیں۔ دلدلادہ تیار ہوا ہوئے بغیر بھی کام نہیں چلے۔ تخلیق مائل بہ پرواز ہو، خوابوں میں دھپ جلتے ہوں، آنکھوں میں جو ہر قاتل کی پیمان کا خاکہ موجود ہو تو پھر کہیں نئے تجربے کو پُرانی جگہ ہے جب کہیں عشق حسن کے حضور بازو بایا ہوتا ہے۔

یہاں ایک اور نقطہ بھی بحث طلب ہے۔ اب اگر انسانہ لکھنا کوئی شخص مل چکا ہے کہ وہ پلاٹ، زمانہ و مکان کے تسلسل اور موضوع کی مرکزیت کو ایک طرف رکھ کر انسانے تحریر کر سکتا ہے تو اس کا کہنا یہ مطلب تو نہیں کہ وہ غلا Vold میں زعمہ ہے۔ زندگی کے تمام رشتوں اور نسبتوں سے ماوراء ہو چکا ہے۔ معاشرہ، اس کا مہر، عصری صداقتیں، بے چہاں اور دکھاوہ زمانے کا ٹھوہر بن، فرض برجز اس کے لیے غیر موثر ہو چکی ہے اور یہ کہ للوع (Absurdity) اس کی معراج بن چکی ہے۔ اگر ایسا ہے کہ اس نے لائق اور لغویت کو ہی معراج مان لیا ہے تو اب کہنے سے اسے تو یہ کہہ کر لینی چاہیے۔ کیوں کہ یا تو وہ فرشتہ ہے یا شیطان۔ اب ظاہر ہے انسانہ فرشتے کہتے ہیں اور نہ شیاطین۔ ان کے مسائل انسانوں سے بالکل مختلف ہیں۔ اسے وہی ظہان کا مسئلہ بھی قرار نہیں دیا جاسکتا کہ ظہان کی حالت میں تخلیق کام کرنا ممکن بلکہ محال ہے۔ ادب تو فنا و بقاء، عشق و دہر، درد و جاں گدازی کا Pathos کا پندہ رکھنے اور دنیا کی محبت کا سلسلہ بکھینے والے لوگوں کا مشغلہ ہے۔ یہ ان لوگوں کا میدان ہے جو Intra Subjective relationship میں ایمان رکھتے ہیں۔ جو زندگی میں Sanity کا فلسفہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس میں مہر میں بالخصوص جب کوئی صنف انسانہ تحریر کرتا ہے تو وہ نہ صرف Catharsis کہہ رہا ہوتا ہے بلکہ معاشرے کو ذہنی بندشوں سے نجات بھی دلانا ہوتا ہے۔ کہانی کار کے علاوہ اس کا ایک اور کردار بھی ہوتا ہے۔ وہ لکھنا اس قاتل ہانے میں مدد دیتا ہے کہ وہ زندگی کے کھیل میں بددعا اور فحش شریک ہو۔ اس کی انا کی تسکین بھی ہوا اور اسے معاشرتی قواعد کا پابند بھی بنایا جاسکے۔ اسے محسوس ہو کہ اندھیرے اور روشنی کے قوانین

اس کی ہولت کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس کی زندگی کا تجربہ بنانے کے لیے نہیں۔

السانے کے قواعد و ضوابط میں اس کی اجازت کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ نگار کو اپنا موضوع بغیر کھینچے کا موقع دیا جائے۔ اس کے کھیل میں عورت اور خلاقیت کا عمل زیادہ ہو، وہ ذہانت کا زیادہ مظاہرہ کر سکے۔ ورنہ یہ بھی کہ ہے کہ انسان کا دماغ زمان و مکان کے تسلسل کو سامنے رکھے بغیر، کسی موضوع اور خیال کے بغیر شروع و چار کے لئے سے نہیں گزر سکتا۔ آگے بڑھنے کے لیے کوئی نہ کوئی نقطہ آغاز ہونا چاہیے۔ مردع کہانی کا خواب ہے اور انجام زندگی کا لازمی تصور ہونا چاہیے۔ لیجیے کہانی کا انکار کرتے کرتے ہم کہانی کے قراء پر آن بیٹھے ہیں۔ قراء افسانہ نگار کا طریق کار نہ صرف جائز ہے بلکہ حقیقت کی جان پہچان میں مدد بھی۔ مزید یہ کہ جہاں کہانی کو انسانے کا جز و اعظم کہا درست نہیں وہاں کسی نہ کسی سطح پر کہانی کے وجود سے انکار بھی انسانے کے بنیادی مقصد کو شکست (Defeat) دینے کے حراف ہے۔ ایک معروف افسانہ نگار، جس نے ستر اور اسی کی دہائیوں میں ایک قصوں اسلوب اور ڈن کے حوالے سے بلاشبہ اردو ادب کو چند ایک خوبصورت افسانے عطا کیے ہیں، نے افسانے میں کہانی پن کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے کہا کہ کہانی پن انسانے کی جان اور حسن ہے۔ لیکن کہانی پن سے ان کی کیا مراد تھی؟ اس کی وضاحت کرتے کرتے کہانی پن کے مسئلے کو انھوں نے حریہ خمیر بنا دیا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ ان کے نزدیک کہانی نگار کے ایک فکری تسلسل کا نام ہے۔ کہانی کی یہ تعریف ریت پر گرفت سے زیادہ مضبوط قریب نہیں تھی۔ ظاہر ہے نگار کے فکری تسلسل کا بھلا انسانے سے کیا تعلق۔ نگار کے فکری تسلسل سے شاعری تو وجود میں آسکتی ہے انسانہ ہرگز نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے افسانوں کے نام پر نثر میں شعرو شاعری کا کارواں نہ کیا۔ کہانی کو افسانہ بنانے کے لیے یقیناً خوبصورت ڈن اور اسلوب پوری مثال کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔ نام ڈن، اسلوب، نگار اور فکری تسلسل سے کہانی جنم نہیں لیتی۔ کہانی تو کسی واقعہ، کسی خیال، کسی احساس، کسی لمحے کے درجہ ہوئے یا دامن کے طغیانی دیار میں کسی چراغ کے جل اٹھنے سے جنم لیتی ہے۔ محض تصویر نہیں ہوتی۔ جذبیوں کی تصویر ہی رسوا ہوتی ہے، وجود دلوں کے درمیان راہ گزر میں جاتی ہے۔ مشترک احساس اور خفاں گداز لکھوں کی رسوا ہوں۔ ان لکھوں میں تسلسل کا نام ہے اور حرکت بھی۔

کہانی کیا ہے؟

کہانی جگل کی ماہ ہے۔

کہانی درختوں کی لوث سے ہماگنی فزائل آنکھوں کا ظلم ہے۔

کہانی دل کی کوئی ماہیں جھٹلا تا کوئی حبیبیں نکس ہے۔

جذبیوں کے تاج گل، خواہوں کے اذن کھولے، راستوں کا لمس، خاک و خون میں تھڑے چرے۔

لڑکی سا سہمی، شکست کا طراب، دولت کی دھول، یقین کے پرچم، محبت کے دریا سب کہناں ہیں۔

کہانی وہ پرچہ ہے جس نے مسند کے کنارے ایک دن جل پری کو دیکھا تھا اور گمراہ کامات بھول گیا۔

## پلاٹ کا قصہ

شمس الرحمن فاروقی

افسانے پر نظریاتی بحث کی ابتداء ارسطو سے ہوتی ہے۔ چونکہ اہلہ طریبیہ اور افسانہ خیزوں میں واقعات کا بیان ہوتا ہے اس لیے اہلہ اور طریبیہ میں واقعات کے بارے میں ارسطو نے جو کچھ کہا اس کو افسانے کے لیے بھی کچھ لیا گیا۔ چنانچہ ارسطو کے زیر اثر نظریہ قائم اور مقبول ہوا کہ افسانے میں پلاٹ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے نکات حسب ذیل ہیں:

- (۱) عمل کی تسلسلگی اہلہ کا پلاٹ ہے، پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی منطقی ترتیب۔
- (۲) اہلہ کا متعدد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرتا ہے۔ پلاٹ کے بغیر اہلہ قائم نہیں ہو سکتا، مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔
- (۳) پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ غریب سے فقیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جس میں یہ نتیجہ منقذات ہوں۔
- (۴) واقعات کی ترتیب سے مراد یہ ہے کہ انجام کے بعد کچھ نہ ہو اور انجام کسی دوسرے کے عقب میں خطری طور پر ظہور میں آئے، چاہے از روئے قاعدہ چاہے ضرورتاً۔
- (۵) پلاٹ کے مختلف حصوں میں اس طرح کا فقیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا جہلیم بدنام ہو جائے۔
- (۶) پلاٹ میں ایسی چیزیں بیان ہونا چاہیے جو واقع ہو سکتی ہیں، یعنی جن کا واقعہ ہونا لازمی اور حتمی طور پر ممکن ہو۔

مذکورہ بالا نکات کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ جدید افسانے کے پلاٹ کے بارے میں نظریہ سارے مغربی ارسطو کے خیالات پر فقیر کیے گئے ہیں۔ ان خیالات کا اثر اتنا زبردست ہے کہ افسانے اور کہانی یعنی Fiction کے جدید ترین نظریہ ساز بھی ان سے برآمد کردہ بعض نتائج کو خطری اور جہلی سمجھتے ہیں۔ مثلاً ارسطو کے خیالات کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ افسانے کے لیے پلاٹ ضروری ہے اور پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ایسی ترتیب جن میں آپس میں آغاز، وسط اور انجام کا رشتہ ہو اور اس ترتیب میں ایک فقیری ربط ہو، لہذا افسانہ (یعنی قصہ) قائم ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ واقعات میں علت اور معلول (cause and effect) کا رشتہ ہو۔ چنانچہ جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) اپنی کتاب A Grammar of Stories میں کہتا ہے کہ واقعات کی دو ترتیب جس میں علت اور معلول کا رشتہ نہ ہو کہانی نہیں معلوم ہوتی اور ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو، ہمیں نظری اور جہلی طور پر (intuitively) کہانی معلوم ہوتی ہے۔ افسانہ (یعنی قصہ جو افسانے کی اصل ہے) اور کہانی یعنی Fiction کے فرق پر بحث کوئی الحال بختری

دیکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ کہانی اور السانہ دونوں میں پلاٹ کی اہمیت کو یکساں تسلیم کیا گیا ہے اور السانے میں قصہ پن (fictionality) کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے اس لیے پلاٹ کی بحث کی حد تک قصہ اور Fiction-یعنی کہانی کے درمیانی تصور میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

واقعات کی ترتیب میں قصیری رد ہوا کا ہونا قصہ اور السانے کی فطری پہچان ہے۔ یہ بات دل کو واقعی اتنی لگتی ہوئی ہے کہ اس کا تجربہ کیے بغیر السانے کے بارے میں کوئی نظریہ نہیں قائم ہو سکتا۔ اس بات کے اثر ہونے کی ایک وجہ ہے کہ "واقعہ" یعنی event کی تعریف متعین کرنے میں ضروری شخص سے کام نہیں لیا گیا۔ لہذا یہ بھی ضروری ہے کہ "واقعہ" کی وضاحت کی سہی کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ہر وہ بات جو ہوتی ہے، اسے ہم واقعہ کہتے ہیں۔ اگر وہ بات مستقبل میں بھی ہونے والی ہے تو ہم اسے مستقبل میں پیش آنے والا واقعہ کہتے ہیں۔ مثلاً ہم اگر کوئی ناول پڑھ رہے ہیں تو ہم اپنے آپ سے، یا منصف سے، یا کسی اور شخص سے، جس نے وہ ناول پڑھا ہو، یہ ہر وقت پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟ اسی طرح اگر ہم کسی ایسے واقعے کی دوبارہ پڑھ رہے ہیں جو حقیقت ہو چکا ہے تو بھی ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟ لہذا "واقعہ" یعنی event اپنے تجربی معنوں میں ماضی، حال یا مستقبل کا تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن صرف ان کا کہنا ہے کہ السانے میں واقعے کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر واقعات کی چار ترتیبیں حسب ذیل ہیں:

(۱) زیادہ ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی تپ ہوئی اور وہ مر گیا۔

(۲) زیادہ ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سبب کھار اٹھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا۔ اسے خون کی تپ ہوئی اور وہ مر گیا۔

(۳) زیادہ ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سبب کھار اٹھا۔ کتاب کا نام تاریخی طبری تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا، اسے خون کی تپ ہوئی اور وہ مر گیا۔

ان تینوں عبارتوں میں مرکزی واقعہ ایک ہے، یعنی زیادہ کی اچانک موت۔ یعنی ان عبارتوں میں زیادہ کی موت کی اطلاع دی گئی ہے۔ لیکن ان کا اظہار عالی سواد برابر نہیں۔ پہلی عبارت میں چار اطلاقات ہیں، زیادہ ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی تپ ہوئی، اور وہ مر گیا۔ دوسری عبارت میں ایک واقعہ اور بتایا گیا ہے، یعنی زیادہ کتاب پڑھتے وقت سبب کھار اٹھا۔ پھر اس میں ایک واقعے کی تفصیل یا حادثہ لگایا گیا ہے، یعنی اس کے پیٹ میں "سخت" درد اٹھا۔ تیسری عبارت میں مزید اطلاع دی گئی ہے کہ کتاب کا نام کیا تھا اور اس کی موت کے بارے میں یہ تفصیل یا حادثہ لگایا گیا ہے کہ وہ مر گیا۔ لہذا اب ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اگر زیادہ کی موت مرکزی واقعہ event ہے اور اس کا سبب اس کے پیٹ کے درد ہے تو اپنی واقعات، واقعات ہیں کہ نہیں؟ اگر واقعے سے مراد ہر وہ بات ہے جو ہوئی ہو یا قیض یہ سب تفصیلات، واقعے کی ضمن میں آتے ہیں۔ لیکن اگر واقعے سے مراد کوئی مرکزی واقعہ ہے (یعنی ایسا واقعہ جس کو بیان کرنے کے لیے کوئی عبارت لکھی گئی

اور جس کو بیان نہ کیا جائے تو عبارت اور صوری روہ جاتی یا اس سے ہمیں کوئی اطلاع نہ ملتی، یعنی یہ نہ معلوم ہوتا کہ وہ عبارت کیوں لکھی گئی (تو پھر ذیہ کی صوت اور اس صوت کے سبب کے علاوہ تمام واقعات پر "واقعہ" event کی اصطلاح غیر ضروری بلکہ نقصان دہ ہے۔ کیوں کہ اگر سب باتیں "واقعہ" ہیں تو سب باتوں کی اہمیت برابر ہونا چاہیے (جیسا کہ اسطر نے کہا ہے)۔ لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ عبارت نمبر ایک تا عبارت نمبر تین میں بیان کردہ ہر بات برابر کی اہمیت نہیں رکھتی۔ مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نمبر ایک تا نمبر تین میں جو تفصیلات دی گئی ہیں وہ اصل مرکزی واقعے (یعنی اس واقعے جس کو بیان کرنے کے لیے یہ عبارتیں لکھی گئیں) کے بارے میں کچھ اطلاعات ضرور ہم پہنچاتی ہیں۔ یہ اطلاعات تین طرح کی ہو سکتی ہیں:

- (۱) جن سے اصل واقعے پر روشنی پڑے، یعنی جن سے اصل واقعے کے بارے میں ایسی باتیں معلوم ہوں جو اصل واقعے کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں۔
- (۲) جن سے اصل واقعے پر کوئی روشنی نہ پڑے۔
- (۳) جن سے بارے میں ہم فوری طور پر (یا شاید کبھی) یہ فیصلہ نہ کر سکیں کہ ان سے اصل واقعے پر روشنی پڑتی ہے یا نہیں۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، اصل واقعہ تو ذیہ کی صوت ہے۔ لہذا اس پر ذیل "واقعات" مکتی "اطلاعات" کے ذیل میں ہیں:

- (۱) ذیہ ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔
- (۲) ذیہ کے پیٹ میں اچانک درد تھا۔
- (۳) درد بہت سخت تھا۔
- (۴) ذیہ کو خون کی تے ہوئی۔
- (۵) ذیہ کو کلب پڑھتے وقت سبب کھارہ تھا۔
- (۶) کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔
- (۷) ذیہ کی صوت ڈپ ڈپ کر رہی تھی۔

ظاہر ہے ذیہ کا کلب پڑھتا اور اس کتاب کا نام ایسے واقعات ہیں جن سے اصل واقعے پر بظاہر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ ذیہ کا سبب کھانا ایسا واقعہ ہے جس کے بارے میں ہم فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس کا اصل واقعے سے کوئی تعلق ہے کہ نہیں۔ اگر سبب زہر ملا تھا یا اس میں کوئی چیز تھی جو خونی احتلا کا باعث بن سکتی تو ذیہ کا سبب کھانا ایک اہم بات ہو سکتی تھی۔ فی الحال یہ اطلاع ہمارے لیے بیکار معلوم ہوتی ہے، لیکن امکان ہے کہ یہ اطلاع بے کار نہ ہو۔ ذیہ کا خونی احتلا بھی ایک بین بین حیثیت رکھتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں معلوم کہ ذیہ کو کوئی ایسی بیماری تھی جس میں سبب کھانا نقصان دہ ہو سکتا ہے اور اس کو کھانے سے خونی تے ہو سکتی ہے۔ ذیہ کی صوت واقع ہو گئی۔ اسے کل نہیں کیا گیا، نہ پچاسی پر لکھا گیا، اس لیے اس کا خونی احتلا ہمارے لیے اہم نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس واقعے کا ذکر مرکزی واقعے (یعنی ذیہ کی صوت) میں ایک خواہ مخواہ کی مدد کی پیدا کر دیتا ہے۔ لہذا یہ فیصلہ بظاہر ممکن

میں اس اطلاع کی اہمیت کیا ہے؟ اگر کسی واقعے کو دردناک بنا کر پیش کرنے سے اس کی قیمت یا اہمیت میں اضافہ ہو سکتا ہے تو فحشی اصطلاح کی اہمیت ہے، ورنہ نہیں۔

لیکن یہ اہمیت (یعنی وارے کا دردناک ہونا) خود اس واقعے کے بارے میں ہمارے معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتی، کیوں کہ ہم یہ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ زیادہ کے پیمانے میں اچانک دردناک ہونا اور وہ مر گیا۔ جب یہ بات معلوم ہو گئی تو یہ بات بھی طے ہو گئی کہ اس کی موت تکلیف سے ہوئی۔ لہذا فحشی اصطلاح کی اہمیت مشتبہ رہتی ہے۔ یکساں حال ٹرپ ٹرپ کر مرنے کا ہے۔ اس کے بارے میں بھی پہلے ہی وقت تک یہ ہے جب ہم یہ تسلیم کریں کہ کسی واقعے کی دردناکی کا حال اس واقعے کی اہمیت میں اضافہ کرتا ہے، یعنی اس کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس تفصیل کی اہمیت ہے کہ زیادہ ٹرپ ٹرپ کر مرنا۔ ہونے یہ فرد کی جان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ داستانِ امیر حمزہ میں شاید ہی بھی ایسا ہو کہ کسی اہم سے اہم کردار کی بھی موت کو بہت مضمحل طرح سے بیان کیا گیا ہو۔ داستان گو شاید اس حقیقت سے واقف تھے کہ کسی واقعے کی دردناک تفصیلات واقعے کی اہمیت یا حقیقت میں اضافہ نہیں کرتیں۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چھکڑیہ کی موت کے بارے میں وہی معلومات اصل واقعہ کا حکم رکھتی ہیں جو ہمیں اس واقعے کے بارے میں کوئی ضروری اطلاع ہم پہنچا نہیں، اس لیے مندرجہ بالا تین مباحثوں میں صرف ایک معلومات (یعنی ایک اطلاع) اصل واقعے کا حکم رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ زیادہ کے پیمانے میں دردناک ہونا جس کی وجہ سے اس کی موت ہوئی۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں پہلے تو واقعہ اور اطلاع میں فرق کرنا چاہیے، پھر اطلاع کے مراتب میں فرق کرنا چاہیے۔ اطلاعاتی واقعات چونکہ مرکزی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے اس لیے ان کی ترتیب بھی اہم نہیں ہوتی۔ وہ اطلاعات جو واقعے پر اثر انداز ہوتی ہیں، ان کی ترتیب اہم ہو سکتی ہے۔ لیکن ترتیب کی اہمیت کا یہ مطلب کیوں ہو کہ واقعات اور اطلاعات کو جو ترتیب دیا جائے کہ ان میں طے اور مطلق کا تعلق واضح ہو؟ اس کے جواب میں ہر مسئلے کا یہ ہے (اور پرنس نے اسکا اجماع کیا ہے) کہ ہمیں وہی واقعات دلچسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں طے اور مطلق کا رشتہ ہو۔ لیکن ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ زیادہ کی موت کے بارے میں بہت سی اطلاعات بھی دلچسپ ہیں، کیونکہ ان کے بارے میں یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ان اطلاعات اور اصل واقعے میں طے اور مطلق کا تعلق ہے کہ نہیں۔ ہم بعض واقعات کو اطلاعات کی ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم ان اطلاعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعے ہمیں مرکزی واقعے کے بارے میں بیا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات کے بارے میں ہم گونگوں میں رہتے ہیں، ان پر ہم طرح طرح کی تواس یا تائید کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا ہی اہم ہو گا، ایسی گونگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں بھی اتنی ہی غیر ماضی ہی مفصل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔

فرض کیجیے زیادہ جس کی موت کا واقعہ ہم پڑھ رہے ہیں، کوئی بادشاہ یا کوئی اہم شخصیت تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کی موت بھی اہم ہوگی۔ اب ہم اس قیاس آرائی پر مجبور ہوں گے کہ کیا سبب ہوا تھا؟ اگر فحشی اصطلاح کے

کا تجربہ کیا جاتا تو کیا نتیجہ نکلا؟ شاید یہ کہ زیادہ کا جگر کا سرطان تھا اور اس کا جگر اچانک شکن ہو گیا؟ اگر ہم قیاس آرائی میں مچل کو کام میں لائے گے تو یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید تاریخ کی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ تھا جس نے زیادہ پر اثر کیا۔ ہم یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید کتاب کے اوراق میں زہر لگا ہوا ہو غیرہ۔ اس قیاس آرائی کی زبردست مثال ہمسط کے بارے میں ہمارے اس سوال کے جوابات ہیں کہ وہ اپنے قاصد Claudius کو قتل کرنے میں اپنی تاخیر کیوں کرتا ہے؟ اس آسان جواب سے لے کر کیا اگر وہ دیر نہ کرے تو زارنا جلد ختم ہو جائے، ڈاکٹر جانسن اور ارنسٹ جونز اور لی۔ انس۔ ایٹ تک صدمہ جواب دینے لگے ہیں، یعنی صدمہ قیاس آرائیاں کی لگی ہیں۔ لہذا یہ بات صحیح نہیں کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہیں جن میں طبع و مطول کا رشتہ واضح ہو۔ بعض اوقات تو طبع غیر اہم بلکہ معدوم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے ”آخری آدمی“ میں طبع واضح نہیں ہے۔ لیکن افسانے میں اس بات کی کوئی اہمیت نہیں۔ کیونکہ اگر طبع محض اتنی ہے کہ بعض لوگوں نے یوم اسوت پر بھی مچھلیاں پکانے کا کام کیا اس لیے بندر میں گئے، تو یہ ایک اساطیری و مقہور پ۔ ہم اسے پہلے سے جانتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ حیدرے کی رو سے یہ بالکل صحیح اور محفل کی رو سے محض دستور ہے۔ دونوں صورتوں میں طبع غیر اہم ہے، کیونکہ اس کا تعلق نہ قاعدے سے ہے نہ ضرورت سے، نہ نرم سے نہ اشغال سے۔ کالکا کے افسانے Metamorphosis میں طبع ہے ہی نہیں۔ ایک شخص اچانک صبح کو کھڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے، یا جب وہ سو کر اٹھتا ہے تو خود کو ایک کھڑا دیکھتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کھڑا نہ ہو، بلکہ وہ اور اس کا سارا خاندان کسی اجتماعی عویم کا شکار ہوں۔ طبع مطوم نہیں، اور اگر مطوم بھی ہوتی اہم نہیں مطول سب کچھ ہے۔ (مثلاً کالکا کے افسانے کے بارے میں یہ سوال کوئی نہیں کرتا کہ گرگر سامسا (Gregor Samsa) کھڑے میں کیوں اور کیسے تبدیل ہوا، جب کہ ہمسط کے بارے میں سب پوچھتے ہیں اس نے دیر کیوں کی؟)

لہذا اگر مطول کی عظیم کے طے اہم مقامات کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں:

غیر اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، واقعہ انجام۔

واقعہ اور انجام میں کوئی رشتہ نہ ہوتا بعض اوقات بالکل ضروری ہوتا ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے یہ فرض کر لیا ہے کہ انجام اسی وقت محفل میں آتا ہے جب وہ واقعے کے نتیجے میں ہو۔ لاطینی متول Post hoc, ergo propter hoc (اس بات کے بعد، لہذا اس بات کی وجہ سے) اس منطقی مسئلے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ایک بات کے بعد دوسری بات واقع ہوتی رہی تو دونوں میں لازماً طبع اور مطول کا رشتہ ہو گا۔ امام غزالی نے بہت پہلے اومان کے صدیوں بعد یوم (David Hume) نے یہ بات ہمیں بتائی کہ ایک کے بعد دوسری بات واقع ہونا ان میں لازمی رشتہ طبع اور مطول کا نہیں ہے۔ قول غزالی، یہ رشتہ قائل (Function) کا ہو سکتا ہے۔ کہانی (Fiction) کے قاعدوں کو چاہیے کہ طبع اور مطول کے تقصیب کو اپنے ذہنوں سے نکال بیٹھیں۔

کہانی کی بنیادی ضرورت یہ ہے کہ واقعے سے حلق جڑا اطلاعات اس میں ہم پہنچائی جائیں، وہ واقعے کے بارے میں ہی ہوں، چاہے وہ اہم ہوں یا غیر اہم ہوں۔ یا لگاتار ہے کہ اگر بہت ہی غیر اہم اطلاعات جمع

کر دی جائیگی تو خود واقف کی اہمیت دھندلی ہو سکتی ہے، لیکن اس بات کا تعلق انسان کے ہاتھ کی حرکت سے ہے، اچانچ سے نہیں۔ اطلاعات جب تک واقف سے حلقہ ہوں گی (چاہے وہ اس واقف کے بارے میں ہماری معلومات یعنی اس واقف کی تعیین مقرر کرنے میں امداد کرنے والے حلقہ میں اضافہ کریں یا نہ کریں) انسان کی غیر میں کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ہوں گی۔ مثال کے طور پر ذیہ کی موت کے واقف میں مندرجہ ذیل اطلاعات کا اضافہ کر لیجئے:

ذیہ کی عمر چالیس سال کی تھی۔ وہ شادی شدہ تھا۔ موت کے وقت اس کی بیوی اس کے پاس نہیں تھی لیکن بچے موجود تھے۔ ذیہ کو پڑھنے لکھنے سے کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا۔ اسے سب کھانے کا بھی شوق نہ تھا، یہ محل اتفاق تھا کہ وہ اس دن کتاب بھی دیکھ رہا تھا اور سبب بھی کھانا تھا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اطلاعات میں بعض ایسی بھی ہیں جو اطلاع اور واقف کے بین ہیں اور ان کے بارے میں قیاس آرائی ہو سکتی ہے۔ مگر یہ کہ اگر ذیہ کو کتاب پڑھنے اور سبب کھانے کا شوق نہ تھا تو وہ اس دن ایسا کیوں کر ہوا تھا؟ اگر اس کی عمر چالیس سال کی تھی تو اس کا امکان کم ہے کہ اس کو بیکار سلطان رہا ہو، لیکن یہ امکان ہے کہ اگر وہ شربی تھا تو اس کا بیکار ماذف ہو چکا ہو، وغیرہ۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب قیاس آرائیاں درست، لیکن چونکہ خود ذیہ کی موت (جو کہ مرکزی واقعہ ہے) ہمارے لیے اہم نہیں، اس لیے ہم ان جمیلوں میں کیوں پڑیں؟ بات سمجھ ہے، لیکن اس کا بھی تعلق انسان کے اچانچ سے نہیں، بلکہ اس کی صورت سے ہے۔ اگر ذیہ (جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں) کوئی بادشاہ ہوتا یا کسی بھی طرح سے ہمارے لیے جذبے یا تجربے کی سطح پر اہم ہوتا (جیسا کہ ہم سمجھ رہے ہیں) تو ہم ضرور قیاس آرائیاں کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمیں اس بات سے بحث ہی نہیں کہ یہ انسان عظیم ہے یا حقیر۔ بحث تو صرف یہ ہے کہ ذیہ کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، اس کی بنا پر وہ انسان یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ ذیہ کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، اس کی بنا پر وہ انسان یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب ”ہاں“ میں ہے، کیونکہ ایک مرکزی واقعہ ہے، اور اس کے بارے میں بہت سی اطلاعات ہیں، اور ان اطلاعات کے مراعہ میں، جن کے باعث ہم مرکزی واقف کی تعیین قدر میں نقص کرتے ہیں۔ انسان ہی کو کہتے ہیں۔

اگر انسان میں اطلاعات اور واقعات اہم نہ ہوتے، بلکہ ان کا واضح مطلب مل اہم ہوتا تو ہم بہت سے انسانوں کو انسان ماننے سے انکار کر دیتے۔ اس وقت تو صورت حال یہ ہے کہ ہم ذیہ کی موت والے بیان کو انسان ماننے سے انکار کر بھی دیں تو مجنوں کو رکھ پوری کے انسانے ”تصادم“ کو انسان ماننے سے انکار نہیں کر سکتے، حالانکہ اس میں دور مل گاڑیوں کے تصادم کی علت یہ دکھائی گئی ہے کہ اسٹیشن ماسٹر صاحب قضاے حاجت کو گئے ہوئے تھے اور ان کے ماتحت نے لاطمی کی بنا پر دو گاڑیوں کو بہ یک وقت لائن کلیر کر دیا۔ یہ علت ایسا ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ حادثہ لاطمی سے ہو گیا۔ یعنی اس علت کا راز و مدار ایک ایسے واقعے پر ہے جو کسی منطق پر قائم نہیں ہوتا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ ”تصادم“ اچھا انسان ہے کہ نہیں، کیوں کہ یہ بحث بھر میں اپنے مرکزی سوال سے دور لے جانے کی کہ پلاٹ کے اجراء سے ترکیبی کیا ہیں۔ کون سا پلاٹ اچھا انسانے بنا رہا ہے ایک مہمل سوال ہے، کیوں کہ



یہی طرح کا سوال ہے کہ کون سا موضوع اچھے شعر کو ختم دیتا ہے۔

حالات میں واضح ربط ملے ہوئے کے باوجود انسان ہمیشہ قائم نہیں ہوتا۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ غلطی اور وہ مطول جو روزمرہ کے مشاہد سے اور حقیقت سے تعلق رکھتے ہیں، ان پر حقیقت کا بار اس قدر زبردست ہوتا ہے کہ ان کا انسان ہم قائب ہو جاتا ہے اور وہ قصے کی جگہ اصلیت کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ اس واقعہ انسان بن سکتا ہے، لیکن واقعے کا سچا ہونا انسان کے لیے شرط نہیں ہے، صرف واقعے کا ہونا شرط ہے۔ لہذا جب انسان پر سچے واقعے کا گمان اس طرح ہو کہ یہ روزمرہ کے مشاہد سے کی حد میں ہے تو اس کا انسان ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو مہارتیں دیکھیے:

(۱) زید جوان ہوا۔ اس کے لڑائی میں سو نہیں گلتا تھا۔ اس نے شیو کرنا شروع کر دیا۔

(۲) زید جوان ہوا۔ اس کے لڑائی میں سو نہیں گلتا تھا۔ لیکن اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مہارت فیر ایک کے تین واقعات میں طبع اور مطول کا رشتہ ہے۔ لیکن انسان قائم نہیں ہوا، کیونکہ کہ جوان ہونے پر شیو کرنے لگنا روزمرہ کے مشاہد سے کی بات ہے، اس میں کچھ انسانیت (fictiveness)۔ اس کے برخلاف مہارت فیر دو میں آخری واقعہ اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا (بچلے کسی واقعے کا مطوم نہیں ہے لیکن اسی وجہ سے انسان قائم ہو گیا، کیوں کہ ایک ایسی اطلاع ہم پہنچائی گئی جس کے بارے میں قیاس آرائی ممکن ہے، محض اس وجہ سے کہ وہ اطلاع کسی طبع کا مطول نہیں ہے۔ فرض کیجئے کہ یہ مہارت یوں ہوئی:

(۳) زید جوان ہوا۔ اس کے لڑائی میں سو نہیں گلتا تھا لیکن چنگ نہ پلے شرع تھا اس لیے اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

اب طبع اور مطول پوری طرح موجود ہیں، لیکن انسان قائب ہو گیا، کیوں کہ طبع کی وضاحت نے واقعے کو حقیقت کا ایسا رنگ دے دیا کہ انسان نے کو جائے قیام نہ دی۔

لیکن یہ کہنا کہ حالات کے لیے طبع اور مطول کی ترتیب ضروری نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو ہم بہت سے انسانوں کو انسانیت سے الٹا کر دیتے، اسی طرح کی دلیل ہے کہ ہم ان مہارتوں کو فطری اور جبلتی طور پر انسان بن لیتے ہیں جن میں یہ ترتیب ہوتی ہے۔ یہ دونوں استدلال بعض تحریروں اور تقریروں (یعنی قصوں) کو دیکھ کر بنائے گئے ہیں۔ ان میں خرابی یہ ہے کہ ان کی طرح کا کوئی بھی مفروضہ بنا کر ایسے انسان بنائے جیسے جاسکتے ہیں جن پر وہ انسان بنے ہوئے ہوتے ہوں۔ یعنی یہ استدلال منطقی سے زیادہ وجدانی ہیں۔ لہذا ضروری ہے کہ کوئی ایسا استدلال بھی تلاش کیا جائے جو کم و بیش منطقی پر قائم ہو۔ ایک استدلال تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر مہارت میں طبع واضح نہ ہو لیکن اطلاعات کی فراوانی ہو تو قیاس آرائی پیدا ہوتی ہے جو دلچسپی کی دلیل ہے۔ اس مسئلے کا تھا کہ ہمیں دلچسپی انہیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں طبع اور مطول کی ترتیب ہو۔ جب ہم نے یہ دیکھ لیا کہ طبع کی عدم موجودگی لیکن اطلاعات کی فراوانی بھی دلچسپی پیدا کر سکتی ہے تو ہمارا استدلال قائم ہو گیا۔ لیکن اس ایک استدلال کے علاوہ بھی بعض دلائل ممکن ہیں اگر اس مفروضے (یعنی حالات میں طبع اور مطول ہونا چاہیے) کو وضع

رنے کے لیے جس طریق کار کو کام میں لایا گیا ہے اس کا عاکہ لیا جائے۔

اس طریق کار کو کارل پاپر نے "جوہریت" (Dssentialism) کا نام دیا ہے۔ افلاطون اور ارسطو دونوں کا خیال ہے تھا کہ "علم" اور "دائے" میں فرق ہے۔ اشیا کے جوہر کو جاننا "علم" ہے اور اشیا کے اوسے میں جاننا کدہ کی دقت کیسے نظر آتی ہیں، محض "دائے" ہے۔ اشیا کا جوہر جاننا ایک طرح کی دہی اور دہانی چیز ہے، کیوں کہ ہمارا علم ایسا نہیں ہے جسے منطق یا مشاہدے کی مدد سے ثابت کیا جاسکے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ اشیا کے سچے نام جان کرنا گویا ان کے جوہر بیان کرنا ہے۔ اسی لیے اس نے کہا کہ "اصل علم اور دے ایک ہی چیز ہیں" یعنی اشیا کا علم ان سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ اگر اشیا کی تعریف کر دی جائے تو ان کا علم بھی حاصل ہو جائے گا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ارسطو کی نظر میں سارا "علم" تعریفات پر مبنی ہوا اور تعریفات بیان کرنا منطق سے زیادہ اہمیت کا کام ہے۔ چنانچہ اس نے ایسے کی تعریف یہ متعین کی کہ وہ "ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو مجید وجود کے دائرے بذاتہ کو مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو" اور چونکہ "ایسے انسانوں کی نہیں بلکہ کسی عمل اور زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے" اور اس کا متعدد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرتا ہے "اس لیے" پلاٹ کے غیر ایسے نام نہیں ہو سکتے۔

اس طریق کار کی غرابی اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال اٹھایا جائے کہ ارسطو کی یہ تعریف کس سوال کے جواب میں ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ سوال ہے: "ایسے کیا ہے؟" اس کے معنی یہ ہوتے کہ "تلاش کی کیا ہے؟" کا جواب ہم جو چاہیں دے سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ جو چیز ہماری تعریف پر مبنی نہیں اترتی، وہ چیز نہیں ہے جس کی ہم تعریف کر رہے ہیں۔ مثلاً سوال یہ ہو کہ "تلی کیا ہے؟" تو ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ تلی وہ شے ہے جو ہمارا اترتی ہے۔ اب اگر ہمیں کوئی ایسی تلی دکھائی جائے جو ہمارا نہیں اترتی ہو تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہماری تعریف کی مدد سے یہ تلی نہیں ہے۔ اس طرح تعریف اور معروف میں کوئی رشتہ دتی نہیں رہ جاتا بلکہ تعریف محض مفید رہن کر رہ جاتی ہے۔

"پلاٹ کیا ہے؟" کے جواب میں ارسطو کے جواب دہ کہتے ہیں کہ پلاٹ وہ شے ہے جس کے واقعات میں طلحہ اور مطول کا ربط ہو۔ لہذا اگر وہ شے جس میں طلحہ اور مطول کا ربط نہ ہو، پلاٹ کی تعریف سے خارج ہو جاتی ہے۔ چنانچہ طریق کار یہ نہ ہونا چاہیے کہ "کیا ہے؟" والے سوال اٹھائے جائیں، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ "کیا کام کرتا ہے؟" والے سوال اٹھائے جائیں۔ اس طریق کار کی اہمیت اور پہلی اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب ہم "تلی" کیا ہے؟ اور "تلی کیا کام کرتی ہے؟" ان دو سوالوں کے جواب تلاش کرنا شروع کر دیں۔ ظاہر ہے کہ "تلی کیا ہے؟" کا جواب جو بھی دیا جائے گا، وہ یا تو مکمل ہو گا یا جھوٹ ہو گا۔ اسی لیے برٹرانڈ رسل (Bertrand Russell) نے کہا تھا کہ تلی کوئی چیز نہیں ہے، بلکہ ایک صورت حال ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جو سوالات سائنس کے مسائل سے متعلق ہیں ان کو ادب یا فلسفے پر متعلق کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن یہ سوال اس لحاظ سے چلتی ہے کہ سائنس کے مسئلے پر چھان بینا ایسے حقائق کو دریافت کر سکتی ہے جو ناقابل تردید ہوں، جب کہ فلسفیانہ مسائل کی صورت حال ایسی نہیں، واقعہ یہ ہے کہ سائنس مسائل کے حل بھی قطعی اور حتمی نہیں ہوتے۔ فی الحال اس کی تفصیل کاموقع نہیں، لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ ہر طرح کے مسائل پر چھان بینا کر طریق کار بنیادی طور پر ایک ہی ہوتا

۲۶۔

لہذا پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہو کہ "پلاٹ کیا کرتا ہے؟" تو جواب بھی ملے گا کہ "واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو۔" اس جواب کی روشنی میں حریہ سوالات قائم ہو سکتے ہیں۔ اس کے برعکس اس طرح کا طریق کا مندری (circular) ہونے کی بنا پر ایسی تعریف برآمد کرتا ہے جو ہر اس چیز کو رد کر دیتی ہے جس پر اس تعریف کا اطلاق نہ ہو سکے۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ جن چیزوں پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا ان کو خارج کر دینے سے تعریف کے بے معنی ہو جانے کا مکان ہے۔



سویں صدی کے بعض مہم آفرین ناول قوی الحقیقت، دولت ہی کا جہم رکھتے ہیں مثلاً سارتر کا نوٹیا، کامیو کا آؤٹ سائڈز، ہینگ وے کا پوز حال اور سمندر جانیس کا ہورلٹ وغیرہ لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن یہ آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے جگہوں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی دولت کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ٹلن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم الشان اسلوب کے مقابلہ میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ ٹری اور گرفت آہنگ لگتا ہے اسی طرح انیسویں صدی کی ناولوں کے ادب حسن فقیر کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر، محدود اور یک جہتی لگتا ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور صلی خزاں دل چسپ کے لفظوں پر قائم کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسیکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرت استعمال سے گلے بن گیا ہے وہ ایک نئی حالی دنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری رجنہ و رجنہ دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ٹلن کے ایک حالی نفاذ نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فن تعمیر جگہوں اور فلیٹ کا مال فراہم نہیں کر سکتا تو اس میں تاج محل کا کیا قصور۔ دراصل کلاسک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نفاذ کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ٹلن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا، قاری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آئندے کے لیے سنے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ڈیکن ناول کا تجربہ کر رہا تھا یہ بات اچھی لگتی تھی۔ آج ڈیکن کی ناولیں وقت کی دست برد سے نکلی نکلی تھیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمہ مسرت و بصیرت ہے۔ یہ بے ادب اور تجرباتی ادب میں بھی لائق ہے کہ یہ ادب وقت کی کسوٹی پر ٹکسا جا چکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ لیکن اردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبول عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سرائے رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جا رہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی مایوس ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اردو میں اچھی ناولوں کی کمی یہ کہہ کر لایا نہیں جا سکتا کہ اردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اردو کے مرکزی طاقتوں کا کیا ذکر گمراہ کے دیہاتوں میں سلطان شرق کے گمروں میں خیر احمد، پریم چند، مہاشا، الفیری، عبدالحلیم شرر، مذاہلی فخر اور صادق سردھنوی کے ناول میں لے دیکھے ہیں۔ انھیں دیکھ چاہت گی اور اب ان الماروں پر خاک آڑتی ہے کیونکہ شرق میں اردو کا طبل نہیں رہا اگر اردو تو نے اور پھر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبول عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں اگلیوں پر گنا جا سکتا ہے، اردو ناولوں پر پنی اچھا ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ پٹ ختم ہو گیا اور حق

نک ادا نہ ہوا۔ ان کی حالت زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں ملی تے دے ہوئے ان بھجروں میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں انسانی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کتنا اور چلاں کا جواز تو کس طرح کا تھا۔ ان مقالوں کی تعداد بت سے مجھے الٹا نہیں ان سے کچھ نہ کچھ علم بہر حال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم حلی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے حلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے حلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انہماں بننے کا جس مالیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطہ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ حلق اور ادب کے فاضل کے لیے ان ناولوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب مہارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعمیر کرتے ہیں۔ ان کا ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے نالکے لگ ہیں اس لیے لیکن بھی دھندوں کی مباحث سے پیدا ہوتے ہیں۔ مگرے ہوئے لیکن سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوکنا چاہتا ہے جن چروں کا ہاتھ اڑ گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ حلق جھریوں میں حسن تلاش کرتا ہے۔ انگریز کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آ جاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جائے جو نہیں پڑھا جاسکتا اس کے حلق وہ صرف اتنا کہتا ہے "حق منظر کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں" شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی خاصیت اور خطابت کے زور پر بھی سحر کیے رکھتی ہے، ستر کے پاس ایسا کوئی سر طرار آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چرہ بشری نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا ناول حسب ہوتے ہیں لیکن پیا جی ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان شیریں کی خاطر قاری خراب کردار قاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول قاری طبع پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انہیں مقبولیت عطا کی ہوئی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مر جاتے ہیں۔ زور عیار دے ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاق سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرت اور بصیرت کا سرچشمہ بنی رہتی ہے وہی عظیم ہے ایسی کتنی ناولوں کے نام اردو میں گنا سکتے ہیں۔ اسراء جان اور انکی لیک ہے۔ حالوں کی یہ سرخشاں قید ہے کہ وہ اردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گو دان اردو کی ناول ہے تو احمد علی کی "دلی کی ایک شام" بھی اردو ہی کی گنا جائے گی۔ حالوں کے احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دلی گسالی اردو ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اردو میں لکھے تو اسی زبان میں لکھے۔ مگر گزرتا ہے کہ انہوں نے ترجمے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے فکری نے مضمون لکھا ہے "دلی کی ایک شام" کے ساتھ مزید برآں کی ناول "انکی بلندی انکی ہمتی" اور انسانی ناولوں کے ایک دوسرے سے نشی ہو گئے ہیں۔ اب آپ اس لہرست میں صحت کی "نیشی" کبیر بھی شامل کر لیجئے کہ تمام کرداروں کے باوجود وہ ہماری ہی ناول ہے۔ "ایک چاند نیلی" ہمارے اس قلمی سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرآن میں حیدر اپنی شاعرانہ ناولوں کو لے کر آئے تھے تو ہم سے ذرا دیر پہلے ہوئے۔ عبداللہ حسین انہماں نگار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن مطلع صاف ہو گیا۔ نئے لکھے ناولوں سے انسانیہ تسخیر نہیں سکتا تو ناول کا کیا اگر سوائے مزج احمد اور قرآن حسین حیدر کے کوئی ناول نگار آتا یا ابھی نہیں کہ اس کے یہاں سمجھ اور مائتربینی ہی

اور چھوٹی گھٹیاات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں رہائے انسان کی ریخت کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد ہاتھ ہو جاتا ہمارے ناول نگاروں کا عام طریقہ ہے۔

ایسا کہیں ہوا؟ قبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور ایسے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے۔ یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہئیں، چاہے جواب نہیں لیکن تلاش و تجسس سے فکر و نظر کی نئی سمتیں دریافت ہوں گی۔

ہمارے ہاں تثر بہت دیر سے شروع ہوئی۔ تثر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن تثر کے فن کا بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو تثر کا استعمال تخلیقی اور تخلیقی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی، موانعی، سماجی، تفریحی کہ کتابی زبان لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگار اور کردار نگاری کے لیے بھی تخلیق پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے حریفانہ آکراف لکھ کر انھیں اطمینان ہو جاتا تھا۔ واقعہ فی نفسہ کیا ہے، تصویر ابھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تلاش پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راجح العقیدہ تھے۔ یہاں تثر تھے، تنقید تھی، نظر اور دقتا لوسی تھی۔ ان کی چھٹی پائی رائیں تھیں۔ صورتی قصومات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے۔ پڑے کے حلق، عورتوں کی آزادی کے حلق، مشرق و مغرب کی کشش کے حلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رائیں اور خیالات کا پرچار کیا، ساج سدھار کا کام کیا۔ تفریحی کہیں، اور بے شکور بیویوں کے لیے ناولوں میں لباسوں کی ازرائیں تک چڑ کر رکھ دیں۔ ناول کی تکنیک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں مہا نکا ہے، انسانی فعل کے حقیقی سرچشموں کی تلاش پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں انسانیات کی حقیقت دینا بھی سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہاں خیالات تھے جو ساج کے دقتا لوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شہنشاہ کو پران چڑھاتے تھے، ناول کے ذریعے عموماً کوڑا، سلسلہ عقائد کو نکالنا، خود اطمینان کو ضرب لگانا، غلط پیدا کرنا، چھٹکانا، ہڑبڑا مانا کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا حقیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہی فارمولا کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک سیکائی فعل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں دینا، ایک مولا، ایک کینیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے نقطہ تلاش کرنا، جو ان میں جس دیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا لٹار خانہ کھول دیں، سنی کے سوتلوں سے فکر و نظر کو نکال مال کر دیں۔ ایک فن کار کے لیے یہ کام بکثرت کرنا ہے بلکہ اس میں اگلیاں ڈالنا ہے۔ خیم دل جمع کرنا ہے، شہد ذمہ داری اور رہائی ریاضت ہے۔

بہر فن کاری دل و جود کو چرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا مرقع حاصل کرتی ہے۔ درد مندی کے

آداب نگہانی ہے۔ اور ان سوالات کے دو درجہ بالا کرکڑا کر دیتی ہے جو مشینوں کو نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں اور جن سے نظام کائنات ظن بن کر ہوتا ہے۔

ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخیل کی تکمیل نہیں ہوتی، اس بنا پر اور ماہر انویس اور تنک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن انسان نگار کی صورت میں خود پریم چھک بادل نگاری کا تہان کی افسانہ نگار کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول مجید وادلی ناولوں کا ڈال ہی سانس نہ کھتا ہے لیکن فن کارانہ تخیل کی کمی کے سبب اور اسے کو سلیو رامالیا کی صورت انگیز، خوب خیز کو سستی خیز اور طریقہ کو مستحکم خیز بنادیتا ہے اس معاملہ میں فن کارانہ تخیل بہت ہی تشلیق نہیں اور چر کسائی کا حامل ہوتا ہے۔ ان فنکاروں سے یہ نہ سمجھا جائے کہ تخیل، اثرانہ کی پاکیزگی اور نفاست پسندی لیے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ کافی بازار ہی بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی ماہر یہ نگرانی کے مراعات حاصل نہیں ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوئلوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر دماغ کے مشاہدے کی بات ہوتی۔ فن کی سطح پر بات کریم تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا بادل نگار آئی شخصیت کا ایک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا رویہ چھوٹی موٹی کا نہیں ہوتا۔ کیا وہ خود کی کاجرم و سزا اپنی اصل میں نقل، خون، تلاش، جستجو اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔ دراصل ہائی آرٹ میں بھی ضروری اور تخیل کی بہت کجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول دوسرے ناول کے ڈال پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زندگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلا نہیں۔ شاید یہ سبب ہے کہ ان ناولوں میں اعلیٰ ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دویم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر خیروں کے سبب قدم سے احرام کی نظر سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی ان کا فن کرئی کام، جس طرح ہم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اس سے کچھ مختلف اعمال سے لیا جاتا ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ ماسٹروں میں تحریر کا فن عام ہوتا ہے کہا اچھے ذہنک سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی ظریف ہوتی ہے کہ عام چھلے والوں کو دماغ سے خاصے اعلیٰ ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذہنی سلیم فرما اگشت زمانی کہہ جاتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سلی اور نہ فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو زمان کی چاشنی، سلسلہ سبب کی شائستگی، اور بولی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی ذہنی ظریف مزلوں سے گزر کر اعلیٰ تخیل کی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوا جاتا ہے۔ جس میں تنہا ہی شعور ہی ان نزاکتوں کا پارکہ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں ہنگوں کے سلسلے سے نکال کر نکلتے ہیں تو ظہور گو ہر بنا ہے۔ اس لیے اعلیٰ فن پارے موتوں ہی کی جگہ کم ادب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں انسان نے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ ادب کے ذہنی سے دیکھیں تو شاید ناول کی اسد کشش میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں۔ زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہے۔ لیکن یہ مکمل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخی مواد اور غلط طوط کے لکھے گئے ذکاوت نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاعرانہ روایت مدعی ہے مگر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں



معاشرتی زندگی سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول و جوہر میں پورے انداز ادبیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آدابہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی بناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی پہلوئیں کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ہوئے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی ملے تھیں۔ اچھے شوہر اور نکمڑ بیوی کے تھیں۔ سب واقف تھے۔ نکمڑ پن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، بچوں کے لیے کسی ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محدود کیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے۔ اس سے ہمارے روایت پسند لکرنے بھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس حقیقہ کے پابند رہے کہ ملحد مندی سے زندگی بھولوں کی بیچ بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، ایثار لگس ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی بنی بھی ہے، لیکن کسی ایک جگہ بھولوں کی بیچ میں سانپ کہاں سے سر رانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشش کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں، ان تجربات سے ہم نہیں گزرے۔ گویا بڑی حد تک ہم آدرشی روحانی اور جذباتی تھے۔ آدرش واد نے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناولیں لکھیں جو خوش حال زندگی کی بڑی بوٹیاں تھیں۔ کسی گریست جیون کی گنجائش نہیں۔ روحانیت نے نرم و نازک کول کول، سحر افراتو جوان تر اشا سے برائی کی جزا میں جبر میں ٹھہرائی۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت نے غیر مثر کی اس مجموعیت پر مہر تھیں لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت غیر مثر کی رلام کا تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک جرائم کو پالنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہاتھوں کو روا رکھنے والا اس نے ہر ذرہ دنیاوی ہمدردی کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو تیار کرکٹن پیدا نہ کر سکا۔ آدرش واد اور روحانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع ہی نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کو کبھی سے ہم لیا تھا۔ آدی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ آدو انسان نے بھی اپنا لٹن کا ماند مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ روحانی انسان نے ادب لطیف انکار پر واری کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیرا محبوب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں سمجھتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو مہمات کی غمشوں میں بہا گئے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے ذہن کا اس کا تصور جذباتی ہے۔ لیبر انسانی ہے، جمود ہے، ہماری غلوں، ملی وکی میریلوں اور ناولوں میں عورت کی چٹائی الیحد ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابل برداشت ہو جاتا ہے محرم کے ذاکروں کی طرح ان چشمہ وادوں کا کام بھی ملنا ہوتا ہے۔ رو کر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے خم میں شریک ہو گیا۔ ہم ناول اور اچھا بن گیا۔ ہمیں اسی طرح کہ راز پر نہ کر مند جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا یا چھابن گیا، کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت میں نظر خواہر کا رعب نہیں کہانی۔ ذریعہ غلوں کے

بچے عار و رسواک چروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت کروہ چروں پر زور میں غلبہ ادا ہے۔ غم کر دل پٹا کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈال دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ حق ان میں جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف گھر پٹا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر ساری نہیں آتی۔ ہماری قلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا مسموم لڑکی سے زنا بالجبر، ان قلموں کو دیکھ کر نزل کی فحشیات کے دفتر کو نذر آتش کرنے کو ہی چاہتا ہے۔ اس کی محبت کا وہ جذباتی بیان دیتا ہے کہ ہر آدمی اس کی گناہ میں جلا ہو جاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بچے کی سعادت مندی کو دیکھ کر لاکھوں لوگوں کو کھٹکنا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انہوں نے اپنے باپ کو کیوں اس قدر سمجھا جو کئی الحقیقت وہ قلم ایسی آدھش تصویروں کا ایک دھڑیہ یہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے ہر شے کے لیے ایک اور بہت ہاتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدھش اس کے لیے جیسے کا سہارا بنے ہیں۔ دو عالمی ذہن ہر خواب کی دنیاؤں میں جیسے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بد کیا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھتے تھے مار تھے انتہا پر داز تھے۔

مقامی اور شہ عارک وادی تھے، مولوی، سبیل اور معلم اخلاق تھے۔ فنکار نہیں تھے۔ اسی لیے ہمارے اکراد معاشرہ کی ایک ماحول سورتی تصویرات کی نرم نرم فضاؤں میں سانس لینے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں پارتی نہیں کرتے تھے، نمرات کو اپنی کمال پر نہیں جھینپتے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنے جب کہ نکل کٹھن ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈرتے تھے۔ آئندہ نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب انسان نگار حقیقت پسند تھے۔ ہم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر بڑھتا گیا ان کے اندر کائن کا ارتداد ہوتا گیا۔ منظر اور بیرونی میں حقیقت نگار اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدھش پسندی حد انتہا پر جذباتیت تینوں ان کی زندگیاں تھیں کی راہ میں جاگ رہا ہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھلا پھولا کہ ریاضاں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عظمت پسند تھا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک انتہائی معاشرہ تھا وہ منستی تمدن اور بڑے شہروں میں دیکھی آدھش کی عقل کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کی اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرنے اور دونوں کے ہیر و اور ہیر وئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدھش آدمی آدھشوں کے لیے کہا نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جیتا چاہتا ہے اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، سرطوں، صبح و شام، غم و شادی، بچے یا بگڑتے رشتوں، نا بھنوں اور سماجی قیوب طراز کی ہوش و ہاکہانیاں، ناول اور افسانے نے سائنس۔ آئندہ میں حقیقت نگاری کی تیر دھوپ میں پک کر انسان پائی چکی، ہر نالی اور شباب کو پہنچا۔ آئندہ ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھولا ہی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علاقہ سنی تصویرات کے سونے ہاتھوں نے حقیقت نگار کا سوجا کھینچا۔ ناول ہر انسان کے ترکیبی عناصر مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، مکالمہ نگاری

آئینہ داری، نفسیاتی دروں بنی سب، کھولتا ہے۔ علامت کا ایک چٹا گلشن کی بھاڑ کیا جھونکتا۔ دراصل ہر دے انسان کا پورا بحران حقیقت نگاری کی زندگی گزارنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فنکار پر پورے ایک دور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی اختیار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تصورات، شکاوت اور انسانی کی سرافہائی تاریک قوتوں اور گلوے کلوے ہوتے ہوئے معاشرے اور پانہ پانہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تسلیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے درپردہ کائنات اسفندی کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پر عازانہ جتنا کاری نے جس طرح ادارے یہاں روحانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل فتح کر دیے۔ حتمی ناول کا کیا ذکر اب تو ناول کھسے ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اردو ناول کے لئں روتی، اجاز اور بیانی مہرے کی پرانی کوشش سے شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینے تو آدھا گنگا بہتے ہیں۔

کہانوں کا سراغ آپ لوگ کہانوں، لمبی حکایتوں، کلیہ دوست، راسپ اور آڑیسی کی کہانیاں، پتھر پتھر، کھاسرت ساگر، جانتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگ سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانوں کے اس سرمایہ سے مشابہت ملتی ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے، ملتا ہے۔ جہول والا زمین کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ تل گازی کو چہ بڑھوڑ کاری

ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دل بھی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ ظلم ہوش نرپا اور یوستان خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور مساحتوں کا ایک جیسا ایک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کے شعبوں کے درپردہ قاری کی توجہ کو گروہ بے ہوشی کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کھاسرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں عائد کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجئے۔ وہ صحت میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پکا لے آپ کو کیا مہالی قسم کا مہا بھد بھد ہے ہیں آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچوں کو لائٹ کر سلا دیں۔ اور پھر میز کے سامنے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علاحق افسانہ مکمل کر لیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی اور نظام پتہ ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سنچ آموز ہوتی ہے۔ نگرانیز، مالش مندان، بصیرت افروز، طرقات، بکتہ آفریں، پھر یہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتی ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چہرہ، بکاف اور لافانی کی کہانیاں راسپ اور ہوسر کی کہانیاں شج تنز، پتھر پتھر اور سنگھاسن بتیں اور کھاسرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جو جوامع انکسالات اور گلستان اور یوستان کی کہانیاں کہانی کی کھول والا تہذیبیات کی حامل ہیں۔

لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ ناول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دو دم ہیر کو بیٹھا نے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی بنیاد نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولہ کے تحت ہیر وکسی پری کی تلاش میں نکلتا ہے، ظلم میں گرفتار ہوتا ہے۔ سامع اعظم سے طسہ لڑتا ہے، ہڈی کا دوسال نصیب ہوتا

ہے۔ اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی سادست یا بیحد کی تشکیل کیے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی اور زندگی کی تضحی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ حراسہ و زبان کا ہے۔ جو بعد از غفلتوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے فشار سے محض بھی محسوس کرتا ہے اور محسوس بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، مطلقیت، پھیلاؤ اور عظیم خیزی کے ذریعہ زبان کو مغرب، مکر اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو ادھلی نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نئے ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حس بیدار کریں، نئے زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے ہتھیارے اور حیرت انگیز طبعیاتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا مطالعہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ ازل تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز و مہمان اور انجام ہے۔ ہر کہانی اور تلافی ہے اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات پر غلبے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند نقد بر کی گردنوں کے المیوں اور طرحوں انسان کی ناماقبت اندیشیوں، اور پاراشوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خیانتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درد و بیگانہ سادگی ہے، وہ ادبیت ہے جو زمانہ کے خشک و خرد سے گزرنے والے شعور کا عکاس ہے، وہ دانشمندی ہے جو نہ کموں کے تجربات کا عرق بن کر رگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے ہر امن اور دلی، اور جامع مسجد کی میز حیاں، اور درویش، اور پھر کی غزلوں کا لب و لہجہ، اور غیث اُردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہار درویش نے اُردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں یہاں کا اندازہ کرنا ہوتا تو نثر بر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا ایسا یہ ہر امن کی مفاہات کا ہے۔ وہی کشالی اُردو، وہی روزِ نرہ، وہی ارضیت اور پھلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد نثر بر احمد کی کانٹیں جگہ مرزا رحمان سے لے کر قرقہ المین حیدر تک کا جانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرے سے نمک تے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگار سے قریب کیا NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گو ازل کو ضرورت تھی اس زبان کی، اس لب و لہجہ اور اسلوب بیان کی، جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ازل کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے ہر کام بھی نہیں لیا تھا کہ اُردو میں جدیدیت نے انسان کو بار بار ناول کے تمام امکانات ختم کر دیے۔

انسان کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے جان کرنی ہوگی۔ وہ غار جیم نے کہا اور طالب علم کی زبان میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ انسان نے تو دنیا کے چپے چپے پر پھرے تھے۔ کاش ایسا ہوتا۔ سمائی کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ اُردو ناول اور وہ

وہاں موجود ہو۔ مجرورہ ہے اور اس کا تائب، راجور، کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا طریقہ مصافحت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو یہی سمجھتے رہے کہ زبان کی پاشنی، طرکی ٹکی اور تکنیک کی چالاکیاں سے روزمرہ کے ہر واقعہ کو انسان بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی مصافحت روپ ہے۔ وہ انسانے کو لکھ لیتے ہیں، لیکن انسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوچتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری، شاعرانہ پن، میلوڈرامائیت، رومانیت، جذباتیت اور پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی محسوس بنیادوں پر قائم کیے گئے ہوں۔ منظر نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو ہٹا کر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا ہر بار کہانی اٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاس ہوتی ہے۔ منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے، فرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے، اس لیے منظر کی بات کو لفظ معنی پینا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کے افسانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پرست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں۔ سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور ماحول کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچے سے الگ نہیں ہوئی۔ چٹوڑ، موپاساں، جیمز جےس، جان اپڈائک، مازاک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجئے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی وردوں میں کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی اولین شناخت یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوچتی ہیں۔ ادیب لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے۔ ل۔ احمد، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر، یحیٰ سب زقونہ کے نگار ہیں۔ کہانیاں سوچتی ہی نہیں۔ دیانے افسانہ میں احمد عی حنفی کی طرح زبان کی قرأت پر روٹیاں کا کھاتے ہیں۔ اعظم کریم، مسدوش، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار ہیں۔ اور پلاٹ کا تعلق زمانے اور عادل سے زیادہ ہے۔ افسانہ سے کہہ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا دے لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشوونما پاتی ہے جیسے چھ میس سے درخت پھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا دے لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، منہنی خیزی، اب کیا ہو گا، الی حیرت زدگی کو داخل انسان کیا جاسکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی حقیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ میں صفت گری، جھڑوڑ اور چالاکیاں۔ اعظم کریم، مسدوش، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت دافر تعداد میں کہانیاں سوچتی ہیں اور کہانی کو دل چسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی آبلہ فرجوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منگو، بیدی، اور غلام عباس کو کی انت ہی، الونگی اور معنی خیز کہانیاں دافر بنانے پر سوچتی ہیں۔

کرتن چہرے کے پاس سفولی کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں تکنیک اور پلاٹ اور انٹا پردازی کی مشورہ لڑکیوں کا سہارا لیا پڑتا ہے۔ اور سجاد اور بلراج میزا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، فردا الحسن، سرحد پر کاش اور محمد فضا یاد کو کہانیاں سمجھتی ہیں۔ نت نئی، الوکی، بکترس۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ مس جدیدانی کہانیوں کا اسٹاک خالی کر چکی ہیں۔ اور سرحد پر کاش کا منظر تخیل، مہارت کی تاریک پر چھائیوں سے خود کو چھائی پاتا۔ محمد فضا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے، ان کے آسمان تخیل پر کہانیوں کے دارے بونے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر وہ کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گہم مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیویوں، پریوں، اور جادو گروں کی کہانیاں، بیچ ستر سگس سن جینی بے ہل بھیجی کھاسرت ساگر، جانتک کہانیاں، الف لیل، شاہنام، مہابھارت، آداسی، ایبید کی کہانیاں، یہ سب کی سب لوگ کہانیوں ہی کے روپ ہیں، جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں، سادہ لوحی ہوگا۔ گو ہم ان کے منظر مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی افغان، تہذیبی اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک علاقہ تخیل کا لیس چھو گیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تمام نہیں جانتے۔ ہم یہ بار کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہو گی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کات اور تہذیبی عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر بھاتی ہے۔

کہانیوں کے ان رفتار کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں وہ گہم ہوں لیکن یہ بار کرنے کوئی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ سو پاسا، جیورف، جان ایڈانک، جاس جود، ارنسٹ ہمنگ وے، الگ سنگر، پریم چند، بیدی، سنو اور دنیا بھر کی زبانوں کے نامور انسانہ نگاروں کے حلق یہ سوچے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے انسانے گہم نام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زخمور ہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کوئی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام میں نے گھمائے ہیں ایسے خلائی فن کار زمانہ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا بناؤں اور کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا فن کاروں کے نام مٹ گئے کاٹاے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے جاتے چکے۔

ادب کی زبانی روایت ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، مقامی ہو یا انفرادی، مذہبی ہو یا سیکر، علم ہو یا ستر، کہانی ہمہ گیر ہر وقت اور ہر اہستہ طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ انسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی ملی سے کہانی کا ج نہیں پھوٹا تو انسانے میں تہذیبی چمندار ہوتی ہے نہ فلسفیانہ فکر آوری۔ کہانیاں سوچنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیل کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جڑیں اور زیادہ بصیرت، افراد طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ فنکارانہ بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ مہربت آموز تو ہو سکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر محاتی اور فطرت پسند ادب حقیقت کا اور بھوکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ اسی بصیرت کی چٹیں گل کے

لے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچہ کو توڑے سروڑے بغیر اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب کرتا ہے کہ وہ کہانی میں مدی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور لکھن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھام پاتی ہے، پہلو دار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی زبانت آمیز، خمیر کے بھی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور شخصی خیر بنانا، واقعات، حادثات اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو ناقابل یقین واقعات سے جو مل کرنا، گویا کہانی کے ہار یک دھامکے کو سولے رہتے رہے میں بدلنا ہے۔ اسی لیے ناول کے لیے ناکا ہوا نہیں بلکہ حیلہ و حال پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ ناول پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، خمیر کا وہ چہرہ کھائیں کہ ہر اہل نظر دوسری پرستیت سے جلی ہوئی ہے، لیکن دنیا کی بڑی ناولوں میں جگل کا کھٹا پن ہوتا ہے جو اس صنعت گری کو قریب بھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنع کو راہ دیتی ہے۔

ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ نمونہ بیدی کا افسانہ بھولا ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف چہرا افسانہ بنا جا سکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی بخور بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ نظام مہاس کا "ہم سائے" ہے۔ یہ ناکا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا ہار یک اور نفسیاتی محو بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کر سکتی۔ خود افسانہ طبع کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کر سکتا۔ کہانی اس آسانی رنگ کی طرح شفاف طبع میں کہیں نظر آ جاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو سمجھنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے عجیبہ اور تہوار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناول "ایک چادر مٹی سی" ہے۔ اس حیدر کا شاعری سواداع کا زحار اور تقدیر کی ہادی مری کا کھیل اتنا عجیبہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے اس حیدر اور کامپ تقدیر دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر اس حیدر کی ناول کا نانا بنا جتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ ہم کر کے اپنے آرٹ کا کم، اپنے گرافت کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک عجیبہ پلاٹ کی خمیر ان کے فن کا جردلانہ تک ہے کہ ان کی ناولوں کی بنیاد وہ خمیر وقت کی شریان پر تقدیر کے سفاک اور رحم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کھچلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور کیسے رشتے نوئے ہیں۔ خاندانوں کا مرد و زوال، تہذیبوں کا ظہور و غروب، دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، الیہوں کی تارکیاں، طریقوں کی پھلجھڑیاں، واقعات جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے گزرتے ہیں، حادثات جو انہماکی، ان دیکھی توڑوں کی یاد دلاتے ہیں۔ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو جس طرح قادر مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے۔ لیکن پلاٹ پر مانتی زبردست دسترس کے باوجود اس حیدر کے ناول کا نہ تک پہنچنے پہنچنے لگ کر زانے گتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا وہ اپنے کرداروں کا کیا

کریں جو کائنات ہمنواؤں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تصوف کا سہارا لیتی ہیں۔ کبھی فرقہ وانات کا، کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا الجھا دیتی ہیں کہ فیروز دل بچھڑا جاتا ہے، کبھی کردار اتنے معنوی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چھٹی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو احساس بنا کر جس طرح کی تہذیبی ناول دیکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جو ٹیٹاٹھ سے مسلک ناولوں کے معیار پر پورے نہ اترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے ہیں جیسے دو ماں مرد لاں کا ناول بڑاں کر شوف یا دکنز ہیوگو کے ناول مس حیدر کے ناول بھی انہی معنی میں عظیم ہیں۔ ان میں عام دل چھٹی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا سواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر تہذیبی پھیلاؤ اور انسانی تراش کی رفتار تک جھلکیوں کا ایسا جھلکاؤ کارئعال ہوتا ہے کہ انہیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی چمک پھیری میں پکڑ کھانے کے بعد گھبراہٹ لے رہا ہے، احساس سکون کا ہوتا ہے، جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں! ایسا لگتا ہے جانے زندگی سوج مباح کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگرچہ جن فادرستہ گل چھٹی سے بے قرار ہے تو مباح بے قرار گزری۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری بر جھل اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔



## افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش

شمس الرحمن فاروقی

سچے افسانے کے بارے میں عام طور پر اس تشریح کا اظہار کیا جاتا ہے کہ اس کو روایت سے اللہ واسطے کا بھر ہے، اس میں روایت فکری کار جھان ہے، بلکہ اسے روایت فکری کی پتاری ہے۔ اس میں بیانیہ کی روایتی خوبیاں نہیں ہیں، یا بہت کم ہیں۔ افسانے سے بیانیہ کے اخراج کا ذمہ دار جدیدیت کو ٹھہرا دیا گیا ہے۔ یعنی جدیدیت کے جرائم کی فہرست میں بیانیہ کا قتل بھی شامل ہے۔ چنانچہ بعض مکتوں کی طرف سے جب افسانے کی سوت کا اعلان ہوا تو اس کے کچھ دنوں بعد (یعنی حقیقت و تفتیش کی کارروائی پوری کرنے کے بعد) یہ بھی کہا گیا کہ جدیدیت نے افسانے کو چھینا ہوا کران ہزاروں کارنیمین سے اسے چین لیا تھا جو انسانی مسائل کے حقیقی افسانوی اظہار کو افسانے کا افسوس جانتے تھے (ڈاکٹر قمر رئیس)۔ اس بات سے قطع نظر کہ حقیقی افسانوی اظہار کی اصطلاح میری نگہ سے بالاتر ہے، اس بیان میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسانے میں کسی قسم کا افسوس ہوتا ہے اور وہ افسوس اس وقت جاتا رہتا ہے جب افسانہ چھینا ہوا بن جائے اور افسانہ چھینا تب بننا ہے جب افسانہ نگار کو افسانے کی روایت کا شعور نہ ہو۔

افسانے کی وہ روایت کیا تھی اور کہاں سے آئی تھی، اور اس کے بنیاد گزار کون تھے، ان سوالات سے ڈاکٹر قمر رئیس کو دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ شاید اسی وجہ سے ان محاطات کے بارے میں ان کی معلومات بہت محدود اور سطحی ہیں۔ ان کے ذہن میں ایک صرف دھندلا سا تاثر ہے کہ افسانہ نگار کوئی منفرد شخص ہے تو اس کی روایت بھی ہوگی۔ عمومی طور پر "افسانے کی روایت" کی اصطلاح سے وہ کھس ایسے افسانے مراد لیتے ہیں جو انھوں نے پل۔ اے (آرڈو) کے کہیں میں پڑے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس آگے چل کر ایک نوجوان افسانہ نگار ابن کنول کے بارے میں فرماتے ہیں کہ انھوں نے افسانے کی بحالی میں نمایاں حصہ لیا ہے، کیونکہ آرڈو میں افسانے کی روایت کا شعور وہ اپنے ہم سنوں سے کچھ زیادہ ہی رکھتے ہیں۔ اس وقت میں ابن کنول کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال نہ کروں گا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ آرڈو افسانے کی جس نام نہاد روایت کی پاسداری قمر رئیس صاحب اومان کے ہم نواؤں یعنی ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر محمد عقیل کی طرف سے ہو رہی ہے، وہ آرڈو افسانہ تو کیا، مغربی افسانے کی بھی قدیم اور مستحکم روایت نہیں ہے۔ یہ حضرات جس "روایت" کی بات کر رہے ہیں اس کی مرشدگی سے سو سال ہے اور اس کے آغا کا سہرا امریکی ناول نگار ہنری جیمس کے سر ہے۔

ان حضرات کی نظر میں "روایت" سے مراد کھس پر ہم چند اومان کے فوراً بعد کا بیانیہ ہے۔ بیانیہ کے اس طرز میں کردار کو انفعالیات حاصل ہے۔ یہ وہ بیانیہ ہے جو کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت کی خاطر واقعے کو ہمیشہ پشت ڈال دیتا ہے۔ اس بیانیہ کی رو سے واقعہ پیش ہی اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ کردار کی خواب کشائی ہو اور کردار کی خواب کشائی اس لیے جانے کہ اس کے ذریعہ کرداروں کی آپس میں کشمکش اور خود ان کی داخلی زندگی اور

قصبات و خیالات یعنی ان کے ذہنی وقوعوں mental events اور ذہنی آویزشوں mental conflicts کو ظاہر کیا جاسکے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ واقعے کو کردار کا اظہار تصور کرنے کا یہ نظریہ بیانیہ کا روایتی نظریہ نہیں ہے۔ اور سچ پوچھئے تو یہ نظریہ بذی حد تک بیانیہ کی روح کا استحصال و استعمال کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے انسانے، جن میں کردار کی کوئی خاص ہیئت نہیں، بلکہ جن میں واقعہ ہی تقریباً سب کچھ ہے۔ بیانیہ کی اصل روایت سے نزدیک تر ہیں۔ ملاحظہ رہے کہ جب میں "نئے انسانے" کہتا ہوں تو میری مراد نگار حسین کے انسانے نہیں، جن میں داستانیں رنگ ہر ایک کو نظر آتا ہے۔ میری مراد آفٹویں اور ٹویں دہائی، یعنی ۱۹۷۰ء کی دہائی اور اس کے بعد کے انسانے ہیں جن میں ہا کاہہ پلاٹ چاہے نہ بھی ہوا، لیکن ان میں واقعے کی کثرت ہے۔

روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے کردار نگاری نہیں، یہ بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ انسانے کے ہمارے مرثیہ خواں حضرات اگر شولز (Robert Scholes) اور کلاگ (Robert Kellogg) کی ہی کتاب The Nature of Narrative پڑھ لیتے تو انہیں معلوم ہو جاتا کہ بیانیہ کی اصل روایت کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

کردار نگاری کا سب سے اہم ضروری ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ ضرور ہونا کم ہو گا، لیکن پادے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور جملیات (Rhetoric) کا حصہ زیادہ ہو گا۔ کامیاب بیانیہ کے لیے ضروری نہیں ہے کہ اس میں (کرداروں کی) داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔ لیکن اسے اس کی کوہا کرنے کے لیے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے، اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ بیانیہ داستانیں قصوں میں یہ کیسی ہیچیدہ پلاٹ، مکالماتی بیان اور منافع جملے سے بھر پوری جملیات سے پوری کی جاتی تھی، ایسی حال سولہویں اور سترہویں صدی کے انگریز اور فرانسیسی داستانیں قصہ گوئوں کا ہے جو پانچوں کے قبیح تھے۔

اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی رد و فعل اور کردار نگاری کے اور یہ واقعات کے تانے بانے جو تانہ قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت اور انسانے کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایسی جملیات (Rhetoric) یعنی persuasive technique استعمال کی جائے جو بہت دشمنان اور منافع جملے سے بھر پور ہو۔ جس شخص نے تاریخی داستانوں

کا ایک سطر بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ شکر اور کھاگ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل جان پر روایت پر حرف صادق آتا ہے۔

انسانے میں بدعہات کا معاملہ بہت اہم اور دلچسپ ہے۔ جیسا کہ میں ابھی کہا، بدعہات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعہ انسانہ نگار اپنے واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر انسانہ نگار کو استعمال کرنا ہوتے ہیں۔ چاہے وہ نام نہاد واقعیت نگار ہو یا تحشیکی یا علامتی انسانہ نگار۔ مائز اسٹرن Meir Sternberg نے ایک پوری کتاب اس موضوع پر لکھی ہے۔ اس نے ایک ماہر نفسیات کا ایک تجربہ (experiment) نقل کیا ہے جس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے۔ ایک عہادت ترتیب دی گئی جس میں ایک فرضی شخص مثلاً زیہ کے بارے میں بعض باتیں کہی گئیں۔ شروع میں جو باتیں کہی گئی تھیں عہادت کے آخری حصے میں ان تمام باتوں کی بالکل الٹی باتیں کہی گئیں۔ مثلاً اگر شروع میں لکھا کہ زیہ بہت سخت دل اور گھوس تھا تو بعد میں لکھا کہ وہ بہت نیک دل اور بخیر تھا۔ دونوں بیانات پر مبنی عہادتیں کئی لوگوں کو دی گئیں اور ان سے کہا گیا کہ ان کو جو عہادت دی گئی ہے اسے بغور پڑھ کر زیہ کے بارے میں اظہار خیال کریں۔ ہر شخص نے اپنی عہادت کو بغور بار بار پڑھا، لیکن زیہ کے کردار کے بارے میں ہر شخص نے جو بھی اظہار خیال کیا وہ انہیں باتوں پر مبنی تھا جو عہادت کے شروع میں تھیں۔ اگر شروع میں زیہ کی تعریف لکھی تھی تو زیہ کو اچھا آدمی بتایا گیا۔ اگر شروع میں اس کی برائی لکھی تھی تو اس کو برا بتایا گیا۔ بعض پڑھنے والوں نے تو بعد کی عہادت کو بالکل نظر اٹھا دی کر دیا اور بعض نے اس کی تو جیسی طرح طرح سے کہیں۔

اس تجربے سے اس بات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ انسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے۔ اب اگر وہ اس اختیار کو ٹھیک سے استعمال نہ کر سکے تو اس میں قاری کا کیا قصور؟ لیکن اگر قاری کی نہایت صاف نہ ہو اور وہ انسانے میں فرضی چیز میں تلاش کرنا شروع کر دے، یعنی ایسا چیزیں ڈھونڈنے اور دریافت کرنے پر آمادہ ہو جائے جن کا وجود ہی انسانے میں نہیں، تو انسانہ نگار کی بدعہاتی کارروائی Rgetirucak strategy کام بھی ہو سکتی ہے۔ فرضی چیزوں سے میری مراد یہ ہے کہ مثلاً قاری کو انسانے میں کردار کی تلاش پر اصرار ہو جب کہ انسانہ نگار آپ کو واقعہ بتا رہا ہے تو لا محالہ آپ اس کے ساتھ نا انصافی کر رہے ہیں۔ ہاں اگر واقعہ خود ان صفات کا حامل نہ ہو کہ کردار نگاری کی کمی محسوس نہ ہونے دینے دیں تو اور بات ہے۔

میں نے اوپر ہماری جیس کا ذکر کیا ہے۔ انسانے میں کردار اور بیانیہ کی کشش کا آغاز ہماری جیس سے ہوتا ہے۔ یہ جیس ہی تھا جس نے کردار کے اظہار میں اس قدر مطلق کیا کہ اس نے اکثر جب "اول نگار" یا "کشن نگار" کا لفظ ہی نہیں استعمال کیا، بلکہ "ڈراما نگار" لکھا۔ یعنی اس کا خیال تھا کہ اول نگار دراصل ڈراما نگار ہوتا ہے اور جس طرح ڈرامے میں تمام واقعات کا اظہار کردار کے حوالے سے ہوتا ہے، اسی طرح اول میں بھی ہونا چاہیے۔ ہماری جیس نے اول میں واقعات کے اسلوب اظہار کے لیے سحری scenic اور غیر سحری non-scenic کی اصطلاحیں وضع کیں۔ "سحری" سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے قریب تر ہو، یا جس میں واقعات اس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈراما میں ہوتے ہیں۔ "غیر سحری" سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے

اور وہ جس نے تقریباً ہمیشہ اس نام نہاد منہری اسلوب کو غیر منہری اسلوب پر فوقیت دی ہے۔  
کردار اور واقعہ کے رشتے، اور کردار نگاری کی واقعہ پر فوقیت کے بارے میں منہری جس کے بعض نام  
بیانات حسب ذیل ہیں۔ یہ میں نے اس کے مختلف مضامین سے اخذ کیے ہیں:

(۱) کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کی تعین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟ کوئی  
تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا تصویر میں تلاش ہی کیا  
کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں؟ اگر کوئی صورت اس طرح کھڑی ہو کہ وہ اپنا ہاتھ پیر پٹائے ہوئے آپ  
کو ایک خاص انداز سے دیکھے تو یہ ایک واقعہ ہے۔ یا اگر یہ ایک واقعہ نہیں ہے تو میرا خیال ہے یہ کہنا بہت مشکل ہو  
گا کہ ہر یہ یاد کیا ہے؟

یہاں جس جس کے مشہور The Art of Fiction کا ہے، اس کی اشاعت کو آج صرف ایک سو  
ایک برس ہوئے ہیں لیکن یہ بیان اسکا پر اثر ثابت ہوا ہے کہ یار لوگ بیانیہ کی ہزاروں برس پرانی روایت کو بھول کر  
فعل اس بیان کی روشنی میں بیانیہ کی روایت مرتب کرتے ہیں۔ محمد احسن قادری بھی ان لوگوں میں شامل ہیں۔  
لیکن دیکھئے زوتین ٹاڈاروف Tzvetan Todorov اس باب میں کیا کہتا ہے:

ہم نے شاید ہی کوئی ایسی مثال اور دیکھی ہو جس  
میں خالص خود رواری نے خود کو ہر گیر حقیقت کے طور پر پیش کیا  
ہو۔ ممکن ہے جس کا نظریاتی آدرش ایسا ہی بیانیہ ہو جس میں  
ہر چیز کرداروں کی نفسیات کے تابع ہے، لیکن ادب میں ایک  
پورا ناقابلِ نظر اندازی رجحان موجود ہے جس کی مدد سے  
واقعات اس لیے نہیں ہیں کہ وہ کردار کی وضاحت کریں۔ بلکہ  
اس کے برخلاف، وہاں تو سارے کے سارے کردار ہی  
واقعات کے تابع ہوتے ہیں۔ مزید برآں کہ اس رجحان کی مدد  
سے ”کردار“ کی اصطلاح جس چیز کی نشان دہی کرتی ہے وہ  
نفسیاتی سرچھٹی یا کردار کے ذہنی انوکھے رجحانات کا اظہار نہیں  
ہے۔

ایک دوسرے سیاق و سباق میں ٹاڈاروف یہ سوال بھی پوچھتا ہے کہ ممکن ہے پلاٹ کے بارے میں جو  
خیال ہے کہ وہ غلط اور مطول کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ آج کل کے پلاٹ کے بارے میں سمجھ ہو، لیکن اس تصور کا اولیٰ  
(Odyssey) کے پلاٹ سے کیا تعلق ہو سکتا ہے جہاں ہر بات دیوتاؤں نے پہلے ہی سے طے کر دی ہے؟  
لیکن ہر چیز واقع ہو چکی ہے، اب اس کی ترتیب بدل سکتی ہے اور اس میں کوئی تک اضافہ ہو سکتا ہے۔ یہاں  
اسٹریٹ برگ کا حسب ذیل اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اولیسیوس (Odysseus) پر جو گزرنی ہے وہ طے  
ہو چکا ہے اور جو کچھ اس پر گزری وہ پڑھنے/سننے والے کو بھی معلوم ہے۔ اب دیکھئے ہمارے اس علم کو ایک واقعہ

جان کرنے کے لئے کس طرح استعمال کرتا ہے، یعنی وہ واقعات کی ترتیب بدل دیتا ہے، اگرچہ قاری / سامع کو یہ بات معلوم ہے لیکن پھر بھی جب وہ واقعہ پیش آتا ہے تو اس کے اثر سے نظم کی درلماہیت میں اضافہ ہو جاتا ہے:

کلیسو (Calypso) نے اوڈیسیوس کو حیاتِ دوام کی پیشکش کی ہے، لیکن وہ اسے ٹکر چکا ہے۔ جب ہم اوڈیسیوس کو دیکھتے ہیں کہ وہ موت کی بجائے تکالیف کا اندازہ لگا رہا ہے۔ جن کی وضاحت سب سے پہلے تو اسے اپنی ماں کے بیانات میں ملتی ہے اور پھر اکیلیز (Achilles) کے الفاظ میں، تو ہم اس کے لئے اور بھی غصین کا جذبہ محسوس کرتے ہیں کہ اس نے کلیسو کی پیشکش ٹھکرادی تھی۔ اہم بات یہ ہے کہ کلیسو والا معاملہ اس وقت کے پہلے کا ہے جب اوڈیسیوس تختِ لٹری میں اترا۔ ہور نے یہاں ”معنوی“ ترتیب رکھی ہے اور کلیسو کی پیشکش کے طے کو پہلے ہی جان کر دیا ہے۔ یعنی جب اوڈیسیوس نے حیاتِ دوام کی پیشکش کو مسترد کیا اس وقت وہ موت اور مسلسل جاگتی کی تکالیف کا اندازہ کر چکا تھا۔ لیکن قاری کو اس بات کی خبر نہ تھی۔ لہذا وہ اوڈیسیوس کے حق میں ہمدردی اور ہماہمی محسوس کرتا ہے، وہ دایا غصہ ہے جس نے گھریلو زندگی اور موت کو حیاتِ دوام پر شعوری طور پر فوقیت

دی۔

اس پر اتنا اضافہ کرنا ضروری ہے کہ فیض، قاری کو کلیسو کی پیشکش کے بارے میں پہلے سے معلوم تھا، لیکن جب ہور اس کی ترتیب میں مدد بدل کر کے اسے اوڈیسیوس کی سیرِ تختِ لٹری کے بعد بیان کرتا ہے تو قاری کے دماغ میں ہلچل مچتی ہے، بالآخر اس سے ایک ردِ عمل ہوتا ہے، (۱) وہ گمان کرتا ہے کہ ہور نے قصے کا کوئی ایسا روپ بیان کیا ہے جو مشہور روپ سے مختلف ہے اور اس اختلاف کی کوئی وجہ ہوگی جو مناسب وقت پر ہم کو معلوم ہوگی (دستاویز میں ایسا ہوتا ہے)۔ (۲) اسے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ کوئی واقعہ کب بیان کیا گیا۔ اس کے اپنے ذہن میں واقعات کی جڑیں تھیں جو وہ دے دے ”کچ“ مادہ پر قائم رکھتی ہے۔

منوجہ بالا بحث سے مراد یہ ہے کہ ہم لوگوں کو کچھ بات اور کردار کے بارے میں ان خیالات پر نظر ڈالنی کرنی چاہیے جو پہلے سوچوں سے کچھ کم یا زیادہ کے عرصے میں مغرب نے دریافت کیے ہیں۔ یہ کہنا سلا ہے کہ اول یہ کہ جدید صنفِ سخن ہے، اس لیے اس پر جدید فنِ خیالات کی روشنی میں بات ہوگی۔ اول تو ہنری جیمس کے پہلے سے موجود تھا، بلکہ دنیا کے سب سے بڑے ناول نگاروں میں کم سے کم تھیں یعنی ڈکنس (Charles Dickens)، البازاک (Honore de Balzac) اور فلوبر (Gustav Flaubert)، تینوں

یہی جس کے پہلے تھے، اور دوسری دستورنگ (Fyodor Dostoevsky) اور ٹولسٹوی (Leo Tolstoy) جس کے بزرگ ہم عصر تھے۔ لہذا اجری جس (جو ٹولسٹوی، دستورنگ کی اور ٹولسٹوی، ان تین میں سے کسی کو بھی پسند نہیں کرتا تھا) کہاں کا واسطو ہے کہ ہم ناول کے بارے میں اس کی ہر بات مان لیں؟  
خیر، جس کے بعض اور جواہر ریح سے ملاحظہ ہو:

(۲) کسی مصنف کا اولین فریضہ یہ ہے کہ وہ رجوں کا علاج کرے چاہے اس کے چہرے میں اسے غم کے کورہاں، بلکہ چہرے کیوں نہ کرنا پڑ جائے۔ اس کو چاہیے کہ وہ اپنے کرداروں کی خبر رکھے۔ اس کے ماحول کے ہر معاملہ پر وہی ٹھک کر لیں گے۔

یہ تحریر اس کے بالکل آخری زمانے کی ہے (۱۹۱۳ء) ایک اور ملاحظہ ہو:

(۳) مٹی بات یہ ہے کہ ایک بات مجھے بڑے بڑے مست طریقے سے مٹی معلوم ہوتی ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی تصویر میں جو لوگ ہیں، یا کسی ڈرامے میں جو قائل ہیں وہ اسی حد تک دلچسپ ہیں جس حد تک وہ اپنی اپنی صورت حال کو محسوس کرتے ہیں، کیونکہ جو چیزیں نمایاں ہوتی ہیں، خود ان کو ان کا شعور جس حد تک ہوتا ہے، اسی حد تک ہمارا اور ان کے شعور کا رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔

یہ دیکھا چاہئے ۱۹۰۸ء کا ہے۔ آگے چل کر وہ مصنف (Hamlet) اور شاہ لیر (King Lear) کی مثال دیتا ہے کہ ہر لوگ Finoly Aware ہیں، یعنی اپنے اندرونی کوائف کو بڑی خوبی اور ہر کی سے جانتے ہیں۔ (سمان اللہ، اگر ایسا ہی ہو تو مصنف بچارہ سارے ڈرامے میں بھرتا فیصلہ کر لیتا کہ اپنے آپ کے خون کا حق کا بدلہ لے لیا چاہیے کہ ہر) جس صاحب حربہ فرماتے ہیں کہ میں ان لوگوں سے ہمدلی کھیتی ہے جو مادی طور پر احمق یا احمق یا غیر مہذب ہوتے ہیں۔ یعنی انسانے میں ایسے کرداروں کا ذکر ہونا چاہیے جو یہ احساس ہوں، اپنا شعور دیکھتے ہوں، بجھتے رہے کے درمیان امتیاز کرنے کا ہر جانتے ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے کردار کو (اگر ایسے کردار ممکن ہیں) وضاحت سے بیان کرنے کے لیے اس کی مادی زندگی اور mental events کی گہرائیوں میں جاننے کے سوا چارہ نہیں۔ جس حربہ کہتا ہے کہ بڑے بڑے افسانہ نگاروں مثلا اسکاٹ (Waller Scott)، زولا (Emile zola)، دumas (alexandre Dumas) نے یہ کیا ہے کہ کسی نہ کسی طرح کے (یعنی سوچنے والے وجود) کو کسی ہم سے دو چار کر لیا ہے اور اگر ایسا نہیں کیا ہے تو انہیں انسان بھی الٹا پڑا ہے۔

یہ سب کہیں نہ کہیں صحیح ضرور ہوگا، لیکن معلوم نہیں ہوسکتا کہ فردی کے کرداروں یا قدیم تر زبانی یا تحریری ماحولوں کے کرداروں میں کس قسم کا داغ جس صاحب کو نظر آتا ہوگا۔ ڈاروائف نے خوب کہا ہے کہ مادی ماحول نے انہیں تو اللہ ہی کردار ہے۔ دوسری بات وہ یہ کہتا ہے کہ جب جبری جس کہتا ہے کہ "الف نے بے کو دیکھا" تو اس کے نزدیک "الف" اہم تر ہے۔ لیکن الف لیلے کی قصہ کو شہزاد کے لیے "بے" اہم تر ہے۔ یعنی کس طرح دیکھا گیا؟ گناہ دیکھا؟ یا اہم نہیں ہے، بلکہ کیا دیکھا گیا؟ اہم ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میں عجیب و گہرا نگاری کے خلاف ہوں۔ گہرا نگاری اور کردار کی نفسیات کی نہیں

میں اتر کر کچھ اور سوتی کھٹکاتا ہوا میٹھا اور اہم چیز ہے۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ کردار نگاری اور بیانیہ ہم سنی نہیں ہیں اور نہ ہی کردار نگاری بیانیہ کی قدیمی روایت کا حصہ ہے۔ بیانیہ کی قدیمی روایت اور جدید طریق کار میں بنیادی فرق بدعات کا ہے۔ گرامر کا نہیں۔ یعنی دونوں کے ساتھ سے ایک سے ہیں، لیکن اپنی بات کو قائم کرنے کے لیے جدید یعنی ہماری جس کا طریق کار یہ ہے کہ اس میں اس شخص کو اہمیت دی جاتی ہے جس پر واقعہ مقرر کیا۔ قدیمی روایت کی رو سے وہ شخص اہم نہیں ہے جس پر واقعہ گزارا، بلکہ خود واقعہ اہم ہے۔ اس طرح اس چیز کی اہمیت کم ہو جاتی ہے جسے ہماری جیسے Point of View (نقطہ نظر) کہتا ہے، یعنی واقعہ بیان کرنے والا راوی (ناروی) مصنف، نگار، نگار ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے رولان بارت (Roland Barthes) کہتا ہے:

متن کو اس کے باپ (یعنی خالق) کی گارنٹی کے بغیر پڑھا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مصنف اپنے متن میں وہاں نہیں لوٹ سکتا۔ دولت سکتا ہے لیکن شخص ایک مہمان کی طرح۔ اگر مصنف ناول لکھ رہا ہے تو وہ اپنے متن میں خود کو ایک کردار کی طرح درج کر دیتا ہے۔ اس کے دستخط کسی خاص احترام و مراعات privilege یا پدراناہیت کے حامل نہیں ہوتے۔ اس کی زندگی اس کی کہانیاں کا سرچشمہ نہیں رہ جاتی، بلکہ ایک ایسی کہانی بن جاتی ہے جو اس کی تحریر کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

بارت کی مراد یہ ہے کہ بیانیہ میں جب کوئی واقعہ بیان ہو جاتا ہے تو پھر اس میں مصنف کے ادراکات شامل نہیں ہوتے، بلکہ راوی کے ہوتے ہیں۔ لیکن بیانیہ کے غیر روایتی (یعنی ہماری جیسے اور اس کے قبضے) کے نظریات کی رو سے وہ نقطہ نظر اہم ہے جس جگہ سے واقعے کو دیکھا جا رہا ہے۔ واقعیت کی تلاش نے ہمارے کشن کو اس منزل تک پہنچا دیا جہاں کوئی بیان، کوئی روایت، اپنی اصلی شکل میں باقی ہی نہیں رہی۔ واقعیت کے نام پر واقعے کی استعمال ہو گیا۔

پھر سوال یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کس طرح کام کرتا ہے؟ اس کی بدعات کیا ہے؟ اور اس کی کارفرمائی ہم آج کے انسانے میں کس طرح دیکھ سکتے ہیں؟ اگر آج کا انسان روایتی بیانیہ کا ہیرو ہے تو اس میں اس طرح کا تاثر کیوں نہیں ہے جو ہم روایتی بیانیہ میں دیکھتے ہیں؟ آخری سوال کا تو جواب یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کی ہیروئی ایک اہم شرط ہے انسانے نے نہیں پوری کی ہے۔ وہ شرط یہ ہے کہ بیانیہ میں سرسہ راوی کا Point of View ہو، کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو۔ واقعیت کی ادوار ہمارے انسان نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی منظر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے یا کسی کردار کے تاثرات بیان کرنے لگے ہیں۔ اپنے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ پھر انسانے کی Pheloric کم زور پڑ جاتی ہے اور انسان نگار خود معاملے کا شریک (اور بھی بھی شریک غالب) بن جاتا ہے۔ پھر انسانے اور قاری کے درمیان وہ خاموش معاہدہ کمزور پڑ جاتا ہے کہ انسان نگار جو بھی کہے گا ہم اسے سنی مان لیں گے۔ انسان نگار کو وہ حقیقت کوئی مراعات، کوئی Privilege نہیں۔ مراعات اور

Privilege ہے تو دلوں کو ہے۔ اور جب انسان نگار خود راوی بن کر بیٹھ جاتا ہے تو قاری کے ساتھ انصافی کرنا

+

اب رہے کردار کے تاثرات، تو کردار کے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ نئے انسان نگاروں کے یہاں کردار ہے نہیں۔ لہذا اسٹاکر کا بیان جھوٹا اور مصنوعی ہو جاتا ہے اور پریم چندی انسانے کا بھوت آ موجود ہوتا ہے۔ درایتی بیان میں واقعہ کردار کا استعمال ہوتا ہے یعنی کردار کے mental event نہیں بیان ہوتے، بلکہ اس کے احوال بیان ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں یہ سوال نہیں اٹھتا کہ ہم کس کے اور بات سے مدد چاہ رہے ہیں؟ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اُحد چلا آیا تھا اور رکھ رہا تھا،  
دروازے کے باہر اس طرح کھڑا دن انکے قدم کہاں رکھتا ہے؟  
دن کے اپنے اندر ایک گھن کر جی ہو رہی تھی اور اسے اپنا  
آپ میں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہے جسے کان لگانے  
سے اسے اندر کی سننا ہٹ سٹائی دے جائے گی۔ (بیدی)  
اپنے دکھ مجھے دے دو)

دن کی شادی کی بجلی مات ہے، وہ جلد عروسی میں ایک قدم رکھ کر ٹٹکا کھڑا ہے۔ اس سٹاکر کا بیان انتہائی اعلیٰ درجے کا ہے، اس میں کوئی شک نہیں۔ لیکن اس بیان میں چاند کو سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا کیوں کہا گیا ہے؟ "خون" اور "راستہ" کی جنسی معنویت پر غور کیجیے۔ پھر دن خود کو بجلی کے سنسنے ہوئے کعبے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ اس بیکری کی جنسی اشاریت طوطا رکھتے۔ یہ چیزیں بیان کی قوت میں اضافہ کرتی ہیں۔ لیکن یہ چاند جو اس منظر میں ہے وہ دن نے دیکھا ہے کہ بیدی نے ۱۲ اور دن کے سنسنے ہٹ بھرے دن کو ہم اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں بیدی کی آنکھ سے؟ اگر ہاگ مات کی چاندنی نہ ہوتی تو کیا اس وقت بھی بیدی چاند کے بارے میں لکھتے کہ وہ سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہذا اب بھی ظاہر ہے کہ یہ چاندنی بیدی نے بنائی ہے۔ وہ چاند جو دن کا لگے قدم اٹھنے کے انتظار میں ہے نہ واقعی ہے نہ استعاراتی۔ وہ بیدی کا کھلوا ہے۔ بجلی کے سنسنے ہوئے کعبے کا سا بدن بھی اس وقت نہ ہوتا جب ہاگ مات کے بجائے مثلاً احسان کے پہلے پرستے یا نوکری کے استرود کے وقت کا ذکر ہوتا۔ یہ سب قصیدات اہل لائے کی ہیں، خوبصورت ہیں، جسمان ہیں لیکن ان کا وقت سے کوئی تعلق نہیں، یہ واقعے پر طاری کی گئی ہیں، کیونکہ دلوں نے انسان نگار کی شروعات کر دی ہے۔ لہذا کیا ہوا؟ کیا دیکھا؟ اہم نہیں ہے، بلکہ کس پر ہوا؟ کس نے دیکھا؟ اہم ہے جو ان دونوں سے زیادہ اہم ہے۔ کس نے بیان کیا؟ غیر درایتی انسانے میں لافنسیت کا پتہ نہیں۔ وہ لافنسیت جو ٹوکری کی رعبی کا آدرش تھی۔

بیدی کے ظل الرقم، نیا انسان نگار بہر حال قدمی جانے کو اپنا چاہتا ہے۔ لیکن جب وہ واقعیت نگاری کی



ٹولی لیکن کس بزم میں؟ تاہم اس کی بکری اچلتی نظر آتی ہے۔ یہاں اقتباس دیکھئے:

(۲) ننھے ننھے چرب پر سکون پانی پر گرے تو پہلے کالی

پہلی، پھر دھوپ احمد علی۔ پھر ریف بکلی۔ پانی میں مل جل

ہوئی۔ لہریں باغیں اور صدیوں کی جی کالی بہہ کر دور چلی گئی۔

میں سوئی ہوئی چھپایاں اس چھروں کی طرف لگیں۔ ایک دنیا کا

ظہم فرما۔ ایک دنیا کی آنکھ کھلی۔ پھر ریت سے رہے ہنگامہ جوان

رہا۔ لہریں زندگی کی علامت میں کرا کے بڑھتی رہیں۔ (شفق:

کالج کاباری کر)

تحریر ادنیٰ صبح اور رات کے اعتبار سے بیدی سے کچھ فرق کم ہے۔ لیکن یہاں کردار تو ہے نہیں۔ پھر

یہ کس کے اور کات بیان کیے جا رہے ہیں؟ اور mental events (ذہنی کوائف) کو اور اک کا نسخہ کیوں دیا

جا رہا ہے؟ بظاہر یہ اور اک اس مرکزی کردار کے ہیں جس نے خود کو "میں" کے نام سے حصار لے لیا ہے۔ لیکن یہ

گا۔ ملک کی سہاگ مات تو پھر بھی ایک دلچسپ یا کم سے کم ایک گہ گہی پیدا کرنے والا titillating موقعہ تھی،

لیکن یہاں کس صورت حال کا اظہار کیا جا رہا ہے؟ ظاہر ہے کہ کردار کو منہا کر دیا گیا ہے، لیکن کردار نگاری سے ابھی

نجات نہیں لی ہے۔ جو تاثرات بیان کیے جا رہے ہیں وہ انسان نگار کے ہیں، کسی مادی کے نہیں۔ انسان نگار نے

اپنے خیالات کو "میں" کے ذریعہ ادا کیا ہے، لیکن "میں" تو کوئی شخص نہیں ہوتا، جب تک کامیو کے The

Fall کے مرکزی کردار کی طرح وہ ہم کو اپنے بارے میں براہ راست نہ بتائے۔ یہاں جو "میں" ہے وہ کردار نہیں

ہے، کردار کو بھوت ہے جس کی نقاب انسان نگار نے اوڑھ لی ہے۔ اگر ہا قاصدہ کردار ہوتا تو ہم اس سے سوال

جواب کرتے۔ موجود صورت میں ہمارے پاس کردار نہیں ہے، لیکن مادی بھی نہیں ہے، صرف انسان نگار ہے۔

پھر مانیہ کی قدیم روایت کے خود خال کیوں کر لیا یاں ہوں؟ اب ایک اور اقتباس دیکھتے ہیں:

(۳) ہر جہم گئی ہے۔ چہ رہا ہے پر سے گزرتی نہیں،

گاراں درو گیر سب وقت کے فرسودہ فریم میں تصویر کے مانند

ساکت ہو گئے ہیں۔ صرف شام اتر رہی ہے، دیر سے دیر سے

گلی کوچوں میں، عمارتوں پر، لٹکی گراف کے ناموں پر، اپنے

مکروں کو رواں ہونے انسانوں کے جم غفیر پر۔ (انور خاں:

شاہد گنگ)

سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ شام بیدی صاحب کی اس شام سے ملتی جلتی ہے جب سورج کی ٹپک بہت

لال تھی۔ یہ شام بھی زور اور جبروت کے مرتبے میں بیدی سے کچھ فرق کم ہے، لیکن بیدی کی شام ان کرداروں کے

اور اک میں تھی جن سے ہم فوراً ہی دو چار ہوتے ہیں۔ یہاں پھر وہی "میں" ہے جس میں کوئی کردار ہی صفت نہیں

۔ بنیادی بات یہ ہے کہ دونوں انسان نگاروں کی بدعلمات ایک سی ہے۔ بیدی کے یہاں وہ کامیاب اس لیے ہے

کہ وہ قدیمی روایت کے بیانیہ کے برخلاف کردار نگاری کر رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس طرح کی شہرکشی جس میں انسان کا راجہ کرداروں کی تقدیر کا فیصلہ مقدمہ شروع ہونے کے پہلے کر دیتا ہے، واقعیت کے نام پر بے ایمانی ہے، لیکن وہ بے ایمانی اپنی شعریات کی حدود میں ہے۔ اور خاں کردار نگاری سے منحرف ہیں، لیکن انصاف کے رویان کر رہے ہیں جو راوی کے نہیں بلکہ کردار کے حوالے سے خود ان کے ہیں۔ لیکن اور خاں جب سیدھی سادی تمثیل Allegory لکھتے ہیں۔ مثلاً ”فن کاری“ تو غیر معمولی طور پر کامیاب ہوتے ہیں:

(۴) جب شش نے چائے کے راسوں میں اضافہ کر دیا

تو بھارت ہندو ہوئی میں علق بھڑوں پر بیٹھنے والے بے پرو

گار لوجوئوں میں برہمی پھیل گئی۔ ملک کی اقتصادیات

سیاسیات اور سماجیات پر طویل بحث کرنے کے بعد وہ اس نتیجے

پر پہنچے کہ انھیں احتجاج کرنا چاہیے۔ انھوں نے ٹیکل والے سے

اختیار منگوا کر اس شام منعقد ہونے والے پروگراموں کی

تفصیلات دیکھیں اور ایک پروگرام جس میں شہر کے تمام سربراہ

اور معزز لوگوں کی آمد متوقع تھی جن لیا۔ (اور خاں فن کاری)

تمثیل ابھی قائم نہیں ہوئی ہے، لیکن ہلکے ہلکے اشارے موجود ہیں۔ یہ آواز بلراج کول کے افسانے ”کھانا“ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن اگر وہ افسانہ یاد نہ بھی آئے تو بھارت ہندو ہوئی ہے روزگار لوجوئوں کی بحث، اخبار میں پروگراموں کا کالم دیکھ کر احتجاج کی جگہ منتخب کرنا، ان سب سے ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے کہ معاملہ وہ نہیں ہے جو بظاہر نظر آتا ہے۔ ان تفصیلات کی خود کھراست نہیں ہے بلکہ جس ترتیب سے لکھا گیا ہے وہ اہم ہے۔ چونکہ بیانیہ کی قدیم روایت واقعات کی کثرت کا تقاضا کرتی ہے اور کردار کو واقعات کو متاثر نہیں کرتی ہے، لہذا اس کے سامنے دو مسائل ہیں۔ اول یہ کہ واقعات کو کس طرح پیش کیا جائے اور دوم یہ کہ جب کردار کی داخلی زندگی نہ بیان ہو تو اس کے خیالات (اگر کوئی ہیں) کس طرح بیان کیے جائیں؟ پہلے سوال کا جواب تو آسان ہے۔ بیانیہ کی کوئی بھی ترکیب کارگر ہو سکتی ہے، تمثیل کی مثال سامنے ہے۔ مسئلہ انسان کے ابھار یا افکار، یا ملاحضات سے انسان نگار کے شغف کا نہیں ہے۔ علامت تو کسی بھی طرح کے افسانے میں ہو سکتی ہے، اور آج کل کے زیادہ تر افسانوں میں علامت ہے بھی نہیں۔ مسئلہ اصل یہ ہے کہ انسان یعنی بیانیہ کس طرح دھڑ میں آئے؟ واقعات کس طرح درج کیے جائیں اور کس طرح کے واقعات ہوں؟ ان مسائل پر میں توڑ بہت اظہار خیال کر چکا ہوں۔ ایک بات میں نے کئی بار لکھی ہے کہ انسان نگار کو نگاری پر غیر معمولی اعتبار حاصل ہوتا ہے۔ وضعیاتی Structuralist خود تو ہر انسان کو categories relationships میں بانٹ کر چھٹی کر دیتا ہے۔ میں نے وضعیاتی اور بعد وضعیاتی تنقید سے توڑ بہت لکھا ضرور ہے۔ لیکن مجھے اس بات کا احساس ہے کہ محض relations اور توازن کے اقسام بیان کر دینے سے واقعات کی قدر کا تعین نہیں ہو سکتا۔ یہ بات خود کرنے کی ہے کہ آخر انسان (اور وجود رکھتا ہے یا نہیں؟ بعض خدوہوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ انسانے میں

لسانی سطح کے علاوہ ایک semiotic یعنی نشانیاتی سطح بھی ہوتی ہے، اور وہ لسانی سطح کے نقل ہوتی ہے۔ فرض کیجئے ہم وہاں تک نہ جائیں اور یہ کہیں کہ افسانے کے لیے وہ ہاتھیں ضروری ہیں، ایک تو واقعہ اور دوسری اس واقعے کو بیان کرنے والا۔ بیان کرنے والے کے بغیر واقعہ بے معنی ہے اور واقعے کے بغیر بیان کرنے والا بے معنی نہیں سکتا۔ پھر ان دونوں میں وہ رشتہ کیا ہے جس کی بنا پر ہم سے افسانے کی سطح پر لہلہ کرتے ہیں؟

ظاہر ہے کہ یہ شدت اس بات میں مضمر ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے کو بیان کرنے کے لائق سمجھا۔ لیکن کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے میں کوئی خاص معنی دیکھے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ بیان کرنے کے بعد اس میں معنی پیدا ہو جاتے ہوں؟ لے کچھ؟ اگر شرح حیات Hermeneutics کے طے نظریات کی روشنی میں دیکھیں تو گیدمر Gadamar کی طرح یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب کوئی تخلیق و وجود میں آگئی تو اس کے معنی بھی ہوں گے، کیونکہ تخلیق کی فطرت ہی ایسا ہے کہ وہ ہا معنی ہو۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیان کرنے والا معنی کی غرض سے واقعہ نہیں بیان کرتا۔ بلکہ وہ اس کو بیان کرنے کے لائق اس لیے سمجھتا ہے کہ اس میں خاص معنی لیے معنی ہیں اور وہ اس کے ذہن میں بطور واقعے کے قائم ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اس کو قاری کے بھی ذہن میں بطور واقعے کے قائم کر دے۔ یعنی بیان کرنے والے کو ایک شارح درکار ہوتا ہے جو بیان کی ہوئی چیز کی شرح واقعے کے طور پر کر سکے۔ لہذا واقعہ اور اس کو بیان کرنے والے لال کر ایک تیسرا رشتہ تخلیق کرتے ہیں جو شارح کا ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ بلاغ کا نہیں بلکہ بیانیہ کے اعتبار کو کامیابی سے استعمال کرنے کا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ افسانہ نگار جب بھی کہا جاتا ہے شارح اس کو مان لیتا ہے۔ پھر افسانہ نگار شارح سے یہ کیوں نہیں منوا لیتا کہ میں نے افسانہ لکھا ہے، حیرانہ کی کتاب نہیں؟ روایتی بیانیہ وہ کیا کام کرتا ہے جس کی بنا پر ہم اس کو افسانہ یعنی Fiction مان لیتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو سرگرم عمل دکھاتا ہے، یہاں تک کہ ان کا سوچنا بھی عمل ہوتا ہے۔ یعنی ان کا سوچنا گفتگو کا عمل Speech act ہوتا ہے نئے افسانے میں واقعہ کثرت سے ہے، لیکن عمل بہت کم ہے۔ اس میں مکالمہ بھی سوچ کی شکل میں نظر آتا ہے، کہا کہ سوچ کو مکالمہ کا رنگ دیا جائے۔ یہاں چند مثالیں دیکھیے:

کو کب دل سے اپنے ہاتھیں کرتا ہے کہا سے کو کب کاش کے عمرو  
مجھ کو اس حال زار میں نہ دیکھتا عمرو بیٹھے دلاور ہا صاحب قراں  
کا ہے جس وقت عمرو اس بارگاہ آہاں جاہ میں جا کر بیٹھے گا اس  
دور بار میں جہاں صفت سخن تیغ زن بطور فرما رہے ہیں قردمان  
صاحب قراں صاحب شوکت و شان جس امر کا ارادہ کرتے  
ہیں بدون فتح قدم نہیں ہٹاتے اسد نادار نے کیا کیا جھٹائی  
سات برس گنبد نور میں قید رہا چاہے حوصلہ پست ہوتا کہ ملک  
ساحراں میں اہا واقعہ نہ ہے گا فریاب ہمارے تل کے تل نہ  
ہو سکے گا حوصلے میں کی حراں میں برہی ہوتی ہوٹرا کو چھوڑ کر

چلے جاتے جانا اٹھانے سے اور عملہ بڑھا آج تک کبھی سے  
 پاؤں نہ ہٹایا اے کوکب سب کی نگاہوں سے گر جاؤ گے مجھ  
 جانکما کے کہ صرف جادوگر ہے ہنر جرات سے نالہ ہے اپنے  
 مقام پر نہیں کے مردان عالم وطن کریں گے یا تو انگن ہے کہ  
 اتنا بڑا مصر کے عظیم مشہور و معروف نہ ہو جس اے کوکب دانی  
 ہونا درگروانی اس مقدمے سے سراسر ماردی ہے مرو نے دیکھا  
 جب پتلے مادے سے جاچکے اور کوکب زخموں میں چرہ چاشمیر  
 زنی کی بھی طاقت نہ رہی بیچ میں سے نکواریوں کے گل کراگ  
 کھڑا ہوا سامنے سے اب کے ہٹ آئے۔ مرد حیران ہے کہ یہ کیا  
 مصر کہ گزرا کوکب کے بی چھوٹ گئے۔ اے مرد بزرگوں کا  
 جوقوں ہے حق شنیدان بیخ دولت کوکب نے اس کے خلاف کیا ہم  
 نے کہا تھا کہ محل کریم عیاری کر کے مایان کو ماریں گے اس  
 وقت جوش جرات میں ہمارا کہنا نہ مانا آخر مجھ ہو کر پلٹ گیا  
 صاحب غیرت ہے ایسا نہ ہو اپنی جان دے اب کہاں جا کر  
 تلاش کروں۔ (ظہم ہوشربا، جلد ہفتم، بازار احمد حسین قسری، ص ۳۶)

(124)

یہ داستان کوئی کا بہترین نمونہ نہیں ہے، لیکن لاکھوں نمونہ ضرور ہے۔ خیال کو تقریر کی شکل میں رکھانے کے چبھے یہ قدیم نظریہ ہے کہ خیال دراصل خاموشی، فقر، ہرج ہے اور خود تقریر دراصل بولی ہوئی تقریر ہوتی ہے۔ ادبی بات یہ ہے کہ داستان کو صرف وہی واقعات بیان کر سکتا ہے جن کا دیکھنا ممکن ہو۔ دل میں گزرنے والے خیال کو کوئی نہیں دیکھ سکتا، لہذا داستان میں خیال کو کھنگر کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے پہلی داستانوں اور بعد میں میں کرداروں کے خیالات بھی ایسی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں جو دراصل تحریری زبان ہوتی ہے۔ تحریر اور تقریر کے بارے میں یہ نظریہ اب بالکل غلط ثابت ہو چکا ہے۔ لیکن آپ کو صحیح نظریہ لینا ہے یا کامیاب انسان بننا ہی کرنی ہے؟ انسان نگار جب داستان کی شعریات قبول کر رہا ہے تو اس کے لیے تو وہی نظریہ درست ہوگا جو اس شعریات سے برآمد ہو۔ اس اقتباس میں مندرجہ ذیل باتیں لائق توجہ ہیں:

(۱) تقریر یعنی Speech act کی زبان، ایک اور لہجہ۔

(۲) حال، ماضی، مستقبل کی یک جائی (عمر و...) کا ہے۔۔۔۔۔ پیشہ کا۔۔۔۔۔ طور پر ہے ہیں۔

[illegible]

(۳) ماضی کا بطور حال کے متضاد (کیا کیا جاتا تھا)۔۔۔۔۔ قید ۔۔۔۔۔ چاہے تمام صلیب پست ہو

..... ملے جائے۔۔۔۔۔ اور حوصلہ بڑھا





## بیان و بیانہ کی آویزش

پروفیسر صفیر افرام

فن قصہ گوئی کے تکنیکی حصار میں بیانہ کو اذیت حاصل ہے۔ بیانہ کے بغیر کسی قصے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مگر قصہ کا بیانہ عام سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ عام بیان میں صرف ترتیل کو مرکزیت حاصل رہتی ہے جبکہ قصہ کا بیانہ طرح پر اظہار پر مرکوز ہوتا ہے۔ انسانہ ہوں تو فن قصہ گوئی کی مکمل اکائی کا محض ایک جزو ہے لیکن وقت کے بہاؤ کے ساتھ اب انسانہ خود مکمل ادبی منف بن چکا ہے جس کا اپنا طرحہ اظہار ہے، اپنے فنی تقاضے ہیں اور صحتی اوصاف ہیں۔

ماضی کے درجوں سے مجامع کر دیکھیں تو اعجاز ہوگا کہ بیانہ کے تصورات اور اس کی تعبیرات میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں۔ مثلاً داستانوں کا بیانہ حقیقت پسند نگارش کے بیانہ سے یکسر مختلف تھا۔ داستان کے راوی کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ قصہ کو جاری رکھے، اور ہر سوز پر اپنی قوت و احتیاج سے کام لے کر قصے میں سامعین کی دلچسپی قائم نہ ہونے دے۔ سوجھ بوجھ کے اعتبار سے کہانی کو اس طرح مختصر کرے یا طول دے کہ سننے والے پر بار خاطر نہ ہو، سامع مظلوم نہ ہو مگر کہانی کی سادگی اس کو اپنی خوش و خرمی میں جلا کر رکھے۔

ناول کے وجود میں آنے کے بعد داستان کا بیانہ پس پشت چلا گیا۔ ناول میں یہ اہتمام کیا گیا کہ واقعات محیر العقل نہ ہوں بلکہ دوسروں کی زندگی سے متعلق ہوں اور ان میں ممکن حد تک ایک ربط اور ترتیب ہو۔ کردار اگر غیر معمولی بھی ہوں تو انسانی فطرت نہ مظلوم ہوں اور کہانی ایسی زبان میں بیان کی جائے جو عام زبان سے بہت دور نہ ہو۔

بیسویں صدی میں اصطلاح پسندی، روانیت اور ماحی اور حقیقت نگاری کے ساتھ بیانہ کی نوعیت میں تبدیلی آئی۔ آئنا گزیر قاصد ادب کے تاریخی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو انسانہ میں بیانہ تہہ دار ہوتا چلا گیا، اور جب ہدیہ صحت کے رقصان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر انسانہ کھسکائے تو پلاٹ کے بجائے شعور کی رواں دواں آزادانہ خیال انسانہ کا مخصوص ذریعہ اظہار بنا، اور بہت جلد ملاحتی، مستعاراتی، تمثیلی اور تجربہ کی انسانہ نے اس مہد کا نشان اختیار بن گئے۔ نفسیاتی اور انسانی تصور وقت اور فضاء و جمودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجربہ کی انسانہ میں بیانہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل لفظ بیانہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانہ Story line کا دوسرا نام بھی نہیں ہے۔

جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ السالوی ادب میں بیانہ ایک لازمی عنصر ہے تو قیاس یہ ہوتا ہے کہ تجربہ بیانہ ہے کیا؟ اس بیان اور بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا ہر بیانہ بیان ہی ہے؟ اور کیا ہر بیان بیانہ ہی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانہ Statement نہیں ہے۔

Narration ہے۔ یعنی بیان میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیان کی موجودگی کا اسکان شاذی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے۔ جیسا کہ محالیتی بیان میں نظر آتا ہے۔ اور اگر بیان کنندہ (مادی) ہے مگر تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر چاہے میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں ہوا کرتا ہے۔

جدید افسانوں میں بیان میں نظم شدگی کا ذکر ہوتا ہے مگر خود نظم شدگی کا ذکر کرنے والے بھی اس نظم شدگی سے اصل مطلب سے شاید واقف نہیں ہیں۔ غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدید افسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا اور یہی غیاب بیان کو بیان بننے سے روکتا ہے۔ اس لیے جدید افسانوں میں بیان (Narration) کے غائب ہونے کی بات کی جاتی ہے مگر حیرت اس بات کی ہوتی ہے کہ جدید افسانوں کے محققین نے بیان کی نظم شدگی کے بعد جدید افسانوں میں پائے جانے والے اصل عنصر کی تلاش نہیں کی کیونکہ اگر بیان غائب ہوا تو کے صرف بیان (Statement) موجود ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب بھی ٹہلی میں ہے کیوں کہ جدید ادیبوں نے ترقی پسند افسانوں پر جو اعتراضات کیے، اس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ ترقی پسند افسانوں میں (منظر، بیوی اور کسی حد تک کرشن چندر کو چھوڑ کر) جو بیان ہے وہ سبٹ ہے۔ اب اس سبٹ بیان میں بیان کنندہ خود کتنا ہی قائل کیوں نہ ظاہر کرے مگر جب اس کا بیان سبٹ ہے بیان، بیان نہیں ہے صرف بیان یعنی Statement ہے۔

ترقی پسند افسانوں میں موجود بیان (Statement) کے سبٹ ہونا کرنا کرنے کے لیے اور بیان کو ٹھیک بنانے کے لیے جدید ادیبوں نے بلاغت کے مختلف پیرائے اختیار کیے جن میں تنجی، بیکر، تھیر، ماسٹرو اور طاقت وغیرہ کو اختصاص اور بالادستی حاصل تھی مگر خاطر نشان رہے کہ ذکرہ بالا تمام صنعتوں کا استعمال بیان کے ترغیغ (Dimensions) کی ایک شعوری کوشش ہے۔ یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ صنعت گری یعنی (Craftmanship Creation) کا تعلق سے کیا تعلق ہے۔ یہ ایک دلگداز ہے جس پر مختصراً آٹا کہا جا سکتا ہے کہ صنعت گری تخلیق کے عناصر میں تو داخل ہے مگر نہ صرف صنعت گری تخلیق نہیں ہے۔ اسے بازی گری کی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ حالاں کہ خود بازی گری میں بھی جو صنعت، ریاضت اور فنی استقامت مطلوب ہے وہ بازی گری کو بھی تخلیق کے دائرہ تک پہنچا سکتا ہے مگر اپنے آپ میں بازی گری بھی تخلیق نہیں ہے۔

جدید افسانوں میں صنعت گری پر جو زور دیا گیا وہ اسے ادب بچائے ادب سے زیادہ ادب بچائے بازی گری کے خالے میں رکھنے کا نکتہ مضی ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود جدید ادیبوں کا ترقی پسند ادیبوں پر جو اعتراضات، داد و آن کے اسی میکائی مل پر رہا جس کے سبب قبول جدید ادیبان ایسے سبٹ بیان کو اعتبار حاصل ہوا جس میں بیان کے عناصر زیادہ موجود تھے گویا صنعت گری کا مل ترقی پسند افسانوں میں بھی موجود ہے اور جدید افسانوں میں بھی۔ ترقی پسند افسانوں میں یہ صنعت قصہ، پلاٹ، کردار، ماحول، انشائیہ، نگار، اور بیانیہ وغیرہ کو احاطہ کرتا ہے جب کہ جدید افسانوں میں یہ اظہار، بیان کنندہ کے اشاراتی، ہمیشگی، تشبیہ، استعاراتی اور طاقی اظہار کا مظہر ہے۔ ترقی پسند افسانے میں صرف افسانے کی صنعت کی شرائط کی پابندی خصوصاً بالذات سمجھی گئی تھی اور جدید افسانے میں مجموعی طور پر ادبی شرائط پیش نظر رکھی گئیں مگر جو چیز اظہار یا بیان کو تخلیق بناتی ہے وہ ایک طرح سے



دہلی کے یہاں مقیم تھے۔ اسی لیے 1970ء کے بعد دہلیوں نے 1970ء سے پہلے کے جدہ جان کو خیر آباد کہتے ہوئے افسانے کے تخلیق کیا ہے۔ حالانکہ اسی درمیان کچھ افسانہ نگار افسانے کی دنیا میں اس طرح داخل ہوئے کہ جان اور مصراحت کی بندشیں ٹوٹنے لگیں۔ انھوں نے محسوس کیا کہ اگر کل افسانے میں خلاصہ انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی کیونکہ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق آچکا ہے اور یہ فرق لکھن کے اسالیب میں بھی متکس ہو کر رہا ہے۔

1970ء کے بعد کے اُردو افسانے کے قائل پر گفتگو کرنے سے پہلے اس امر کی طرف نگاہ ڈالنی ضروری ہے کہ گزشتہ اسطر میں بیانہ کے سلسلے میں اصل صورت حال کو سمجھنے کی کوشش نے اظہار کے نئے رخ نمایاں کیے:

- ۱۔ جان
- ۲۔ بیانہ
- ۳۔ مصراحت

اظہار کے مذکور بالا تینوں پہلوؤں میں پہلے اور تیسرے یعنی جان اور مصراحت کا تخلیقی اثر میں کتنا عمل دخل ہے غالباً یہ معاملہ بہت وضاحت طلب نہیں ہے۔ ترقی پسند ہوں یا جدید دونوں رجحانات کے کسی بھی ستر ناتھ نے جان اور مصراحت کو تخلیقی اثر کے اوصاف میں شمار نہیں کیا ہے۔ جان کا بنیادی تعلق غیر تخلیقی یعنی تنہا کی یا فطری اثر سے ہے جس کے نمونے تنہا کی تحریروں کے مطالعہ مطالعین کی رگہ قسموں میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔ 1970ء کے بعد دہلیوں نے اُردو افسانے کو جان اور مصراحت کی قید سے نجات دلائی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دہائی میں آکر یا کسی مصیبت کے پیش نظر فن پاسے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ مانع رویوں سے کسب فیض کرتے ہوئے کثیر الجہتی بیانہ خلق کیا ہے جس سے اُردو افسانہ نگار کا ادب بھی اعتبار حاصل ہوا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ 1970-72ء تک اُردو افسانہ جان اور مصراحت کا قیدی رہا۔ فنی نسل نے کہانی کو اس کی مانوس صفت میں دانیس لانے کی کوشش کی۔ ہمارے اس عہد میں باہما اور تجربے سے مکمل گریز تو نہیں ہے لیکن کہانی کا مرکز و محور انسان کے وہ تجربات قرار پائے جو اس کے خیالوں اور باطنی زندگی تک محدود ہیں اور جو اس کا رشتہ بناج اور عاصم زندگی سے جڑتے ہیں۔

دراصل جسے ہم بیانہ کی دانگی کہتے ہیں وہ شعور کی یا شعور کی طور پر مصطف کی اس خواہش کا اظہار ہے کہ اس کی بات کاوری تک پہنچے اور شاید اس امر کا اعتراف بھی ہے کہ مصطف معاشرے کا ایک حصہ ہے لہذا وہ اس کی گھسی ہوئی کہانی خود مکتبی نہیں ہے اور صرف افسانہ نہیں بلکہ داستان اور ناول یعنی مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانہ کا ایک حصہ ہے۔ اس طرح تریل کے جن کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے فنی مطالعاتی اور تجرباتی افسانہ نگاروں کی روش سے ہٹ کر آج کا افسانہ، افسانہ نگار، وقت، سماج اور فن کے ایک دوسرے تصور پر اصرار کر رہا ہے جس میں فرد کی ذات اور فرد کے باطنی تجربات جو اہم ہیں لیکن یہ لکھن کی کائنات کا واحد محور نہیں ہے۔

## واقعہ، راوی اور بیانیہ

قاضی الفضل حسین

”واقعہ“ کا بیان اصطلاحاً ”بیانیہ“ کہلاتا ہے۔ سات الفاظ کا یہ غیر تنقیدی جملہ بیانیہ (Narration)

کے حلقہ ہزار اصطلاحات پر چلے ہوئے تنقیدی مباحث کا محرک ہے۔

واقعہ کیا ہے یا کسے کہتے ہیں؟ اور یہ خلاصہ صورت حال، منظر، کیفیت یا ان کے حلقہ قائم کیے گئے بیانات سے کس طرح مختلف ہے؟ ابھی ہم واقعہ کی کوئی قابل قبول تعریف حویں بھی نہیں کر پاتے کہ ”بیانیہ“ کے حلقہ اسی نوع کے سوال قائم ہونے لگتے ہیں یعنی بیان کیا ہے؟ یہ مکالمے، خود گلانی، موجب حال (Discription) یا اظہار کے دوسرے طریقوں سے کس طرح مختلف ہے؟ یا ان طریقوں سے کس طرح مختلف ہے؟ یا ان طریقوں میں سے کن کن پر حاوی ہے اظہار کے کون سے وسائل بیانیہ کی تعریف میں نہیں آتے؟ حریف یہ کہ بیانیہ لازماً ایک لسانی وسیلہ ہے یا اظہار کے کسی دوسرے وسیلے مثلاً موسیقی اور اس کی حرکت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کے اور بھی غیر لسانی وسائل ہیں؟ یہ اور اس طرح کے بے شمار سوالات ہیں جن کے جواب کی جستجو میں سامان طبعی ذخیرہ مریب ہوا ہے، جس نے ایک باقاعدہ شعبہ ”علم“ ”بیانات“ (Narratology) کی شکل اختیار کر لی ہے۔

اس پورے دفتر میں بنیادی سوال یہی ہے کہ ”واقعہ“ کیا ہے؟ تو اس مشکل سوال کا آسان سا جواب یہ ہے کہ جس فعل (حرکت) میں صورت حال تبدیل ہوتی ہو اسے ”واقعہ“ کہتے ہیں اور صورت حال سے مراد وہ مادی تسلسل ہے جس میں متغیر و متعین یا اشیاء ایک ہی شکل میں قائم رہتی ہیں۔ اس تسلسل یا تغیر کا یا تعین میں کسی فعل کے سبب تبدیلی رونما ہوتی ہے تو اسے ”واقعہ“ کہتے ہیں۔ جیسے انسان کا رشب و روز کے کسی خاص حصے کی کیفیت و منظر بیان کرتا ہے یا کسی مکان، کمرے، پارک کی تصویر کشی کرتا ہے تو یہ صورت حال ہوگی اور جب کسی فعل کے نتیجے میں اس صورت حال میں کوئی تبدیلی نہ پائے ہو تو وہ واقعہ ہوگا، مثلاً ”سات اندھیری تھی، سوسلا دھار بارش ہو رہی تھی، سڑک دھان تھی اور لوگ اپنے گھروں میں سو رہے تھے“ یا ایک صورت حال ہے کہ ”اچانک کچھ دوسرے چچ کے ساتھ رات کی آواز بھری“ یہ واقعہ ہے۔ اس میں صورت حال بیان کرنے والی لسانی تعین کو موجب حال (Discription) اور واقعہ کے بیان کو بیانیہ (Narration) کہتے ہیں۔

اسے اگر دستور (Grammar) کی زبان میں بیان کرنا چاہیں تو یہ بالکل واضح ہے کہ صورت حال ام وصف سے اور واقعہ فعل (Verb) سے عبارت ہے۔ یعنی تفصیل ام وصف کی ہوگی تو اسے وصف حال (Discription) اور جب بیان کسی فعل کا ہوگا تو اسے واقعہ کا بیان بیانیہ کہیں گے۔ ظاہر ہے کوئی ایک جملہ صرف ام وصف یا صرف فعل سے قائم نہیں ہوتا۔ مکمل جملے کی تعریف میں ام، فعل، وصف، تینوں شامل ہیں، تو ایک مکمل متن بیانیہ اور وصف حال کے مناسب اتصال سے ہی تعمیر ہوتا ہے۔

فصل کا بیان ہونے کے سبب واقعہ کی دوسری صفت یہ ہے کہ صورت حال کی تبدیلی میں ایک غنی یا بلی  
 Process ہوگا۔ اس Process میں عمل کا ایک محرک اور عمل کے نتیجہ میں تبدیلی کی صورت ہوگی۔ اور ان  
 دونوں میں لازماً سبب اور نتیجے کا تعلق ہوگا۔ یہ تعلق بیانیہ میں ظاہر بھی ہو سکتا ہے، جسے راوی بیان کرے جیسا کہ  
 تقریباً تمام حقیقت پسند نادلوں میں ہوتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ صرف نتیجہ روشن ہو اور قاری کسی طرح کے  
 استدلال یا عقلی Device کے ذریعے سبب کو دریافت کرے اور اگر یہ دونوں صورتیں نہ ہوں اور کسی بیانیہ میں  
 صرف نتیجہ ظاہر ہو اور اس کا سبب غنی یا عقلی سرے سے موجود ہی نہ ہو تو اسے واقعہ کے بجائے ناجرا کہتے ہیں۔ اور وہ  
 سکے ہیں ترین لفظ شناسوں میں مرزا قالیب نے ناجرا کو اسی مفہوم میں فہم کیا ہے:

ہم ہیں حقائق اور وہ بیزار

یا الہما ۛ ناجرا کیا ہے

ہاری داستانوں میں جہاں کہیں ایسے نتائج کا ذکر ہے، جس میں سبب کی کوئی عقلی اساس نہیں ہوتی،  
 داستان کو اسے ناجرا ہی کہتے ہیں۔ اس کے عملی اہم امد کے شاید ہی کسی ناول نگار نے کسی واقعے کو ناجرا کہا  
 ہو اس لیے کہ ناول میں پلاٹ یعنی واقعات کی مخصوص ترتیب کی اساس ہی ان کے درمیان سبب اور نتیجے کا تعلق  
 ہے۔

واقعہ کی تیسری صفت یہ ہے کہ اس تبدیلی میں وقت یا زمانہ لازماً شامل و شریک (Involve) ہے  
 یعنی ایک صورت حال جب کسی سبب دوسری صورت حال میں تبدیل ہوتی ہے تو یہ تبدیلی ایک زمانے  
 (Time) میں ہی فراہم و کتنا ہی غفیر کیوں نہ ہو، ممکن ہے۔ یہ قسم قدرے بڑے خطر ہے، لیکن اب تک کوئی واقعہ بیان  
 نہیں ہو سکا ہے، جس میں وقت کے گزرنے کا تصور موجود نہ ہو۔ ان نادلوں میں بھی، جن میں لاشعور کی کارکردگی  
 تحقیق یا تجربہ کا موضوع ہے، ایک لمحہ موجود کے ملن سے، غیر مادی، طیریک مستی (non-linear) وقت کے  
 مختلف سطحوں پر آمادہ ہوتے ہیں۔

واقعہ کی چوتھی صفت یہ ہے کہ واقعہ کا تصور کردار کے بغیر قائم نہیں ہوتا، یعنی واقعہ کسی نہ کسی کو پیش آتا یا  
 کسی پر گزرتا ہے، یہ کوئی ای حیات ہو سکتا ہے جس میں انسان سے لے کر چمڑے پر غدا و نباتات تک شامل ہیں یا غیر  
 ذی حیات ہو سکتا ہے، جس میں تمام مظہر فطرت شامل ہیں لیکن جس پر بھی واقعہ گزرے گا وہ اصطلاحاً کارکردگی  
 کہلائے گا۔ اب ہمارے زمانے میں کردار کے تصور پر بھی بحث جاری ہے، بیانیہ کے شارحین، کردار کو مختلف  
 ناموں سے پکارنے لگے ہیں اور ان میں ہر نام کی تعریف ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

یہ چار شرائط واقعہ کی اصل میں شامل ہیں۔

طرز وجود (Ontology) کے اس مختصر سے تعارف کے بعد واقعہ کے اقسام اور ان کی مناسبت سے  
 بیانیہ کی صفات پر گفتگو آسان ہو جاتی ہے، یعنی واقعہ خارج کی مادی دنیا میں ہو سکتا ہے اور خیال و خواب یا جذبہ کی  
 غیر مادی دنیا میں بھی ممکن ہے۔ ان دونوں صورتوں میں واقعہ کی تعریف ایک ہی رہتی ہے لیکن اس کے بیان کی  
 صفات و اختیارات بدلتے جاتے ہیں، مثلاً واقعہ اگر خارج میں ہو، جس کی صفت یہ ہے کہ حواس کے ذریعے اس کا

اوپر اس لیے نتیجہ اس کی تصدیق ہو سکے تو اس کا بیان خبر، تاریخ، سوانح، سفر نامہ یا روزنامہ وغیرہ کہا جائے گا۔ اور اگر واقعہ تو خارج میں ہو اور نہ ہی اس کی تصدیق ممکن ہو اور نہ تصدیق ضروری ہو تو اس کا بیان داستان، السانیا، لکشن کی دوسری شکلیں کہلائے گا۔

اس بحث کی اگلی منزل یہ ہے کہ ایک متن خود بہ خود میں نہیں آتا۔ اسے کوئی مرتب کرتا ہے یعنی کوئی شخص اظہار کے ایک معمول کو (جہاں ممکنہ صرف لسانی اعتبار تک محدود ہے) واقعہ کے بیان کے لیے استعمال کرتا ہے۔ زبان کا یہ استعمال بھی واقعہ کی مناسبت سے دو طرح کا ہو سکتا ہے۔ ایک اس واقعہ کا بیان ہوگا، جو خارج میں تھا اور جس کی تصدیق ممکن ہو۔ اس میں زبان کا کردار لٹریچر کی (representation) کا ہوگا، یعنی صحافت، تاریخ، وقائع، سوانح اور سفر نامے میں بیان کی بعض صفات کے ضمنی اختلاف کے باوجود، کامیاب بیان ہوگا جو واقعہ کو بے کم و کاست مطابقت پر اتار دے۔ ایسے کہ تصدیق (verification) کی صورت میں واقعہ اور بیان کے درمیان مکمل تطابق کا مشاہدہ کیا جاسکے۔ اس لیے خبردار اور تاریخ وغیرہ میں بیان کی "معروضیت" اور verifiability کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔

جب لکشن کی مختلف شکلوں میں زبان خارجی راوی واقعات کی لٹریچر کے بجائے واقعہ کی تشکیل کا کارنامہ انجام دیتی ہے، یعنی بیان پہلے سے موجود واقعہ کی لٹریچر میں کرتا ہو، خود واقعہ کی تشکیل کرتا ہے اس کے یہ معنی نہیں کہ انسانے میں بیان کردہ واقعہ لازماً خیالی ہوگا اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، بلکہ اکثر یہ ہے۔ یعنی خارج میں اس کا معروضی وجود ہے۔ جس لکشن کے بیان میں وہ تصدیق کی ضرورت سے آزاد ہوتا ہے۔ اس لیے اس نوع کی تشکیل زبان میں بیان کے وہ سارے وسائل بروئے کار لائے جاتے ہیں، جن کے استعمال سے خبر یا تاریخ کا اظہار مستند و مجروح ہوتا ہے۔

حرح یہ کہ تشکیل زبان میں، واقعہ کی تعبیر، بیان کرنے والے کے نقطہ نظر اور اس کی ترجیحات سے لازماً متاثر ہوتی ہے۔ جب کہ خبر یا تاریخ کے بیان کی "معروضیت" کا تقاضا ہے کہ بیان، بیان کنندہ کی ترجیحات اور اس کے ذاتی نقطہ نظر سے ممکن حد تک آزاد ہو۔ لٹریچر کی زبان اور تشکیل زبان کی بنیادی صفات میں اسی اختلاف کے سبب واقعہ کی نوعیت کے اعتبار سے بیان کرنے والے کا لقب یا خطاب (designation) بدل جاتا ہے، مثلاً خبر لکھنے والا صحافی اور تاریخ لکھنے والا مؤرخ کہا جاتا ہے۔ ان اصطلاحوں اور مؤرخوں کے علاوہ بھی، تمام کتب تصدیق واقعات بیان کرنے والے اصطلاحی ہوتے ہیں، جو متن مرتب کرتے ہیں۔ جب کہ تصدیق کی ضرورت سے آزاد حقیقی یا خیالی واقعات مرتب کرنے والا اور متن میں واقعہ بیان کرنے والا، جماعت چالانہ لٹریچر کی تخلیق ہوتا ہے مگر خردانہ لٹریچر نہیں ہوتا۔

متن میں واقعہ بیان کرنے والے کو اصطلاحاً راوی کہتے ہیں، یعنی ہر نوع کے بیان میں، ایک بیان کنندہ والا لازماً ہوتا ہے، لیکن جس طرح واقعے کی نوعیت جسم کے اعتبار سے بیان کی لسانی صفات بدل جاتی ہیں، اسی طرح واقعہ کے بیان کی نوعیت بدل جانے سے راوی کی صفات و کردار بدل جاتا ہے۔ لٹریچر کی زبان میں مصنف (صحافی، مؤرخ، سوانح نگار) اور راوی ایک ہی شخص ہوتا ہے۔ جب کہ واقعہ کی تشکیل زبان میں مصنف

(گلشن نثار) اور رادی ایک ہی شخص نہیں ہوتا۔ انسانہ نگار واقعہ قیصر کرتے ہوئے، واقعہ بیان کرنے والا ایک رادی بھی تشکیل دیتا ہے، جو مصنف سے الگ اپنی شناخت رکھتا ہے اور بیان کے اوصاف و امتیازات اسی رادی کے نقطہ نظر اور اس کی ترجیحات سے براہ راست مربوط ہوتے ہیں، مثلاً ایک مرد گلشن نثار کے کسی متن (السانہ ناول) میں اگر رادی کوئی صورت ہے تو یہ لازماً صورت کی زبان میں اور اس کے نقطہ نظر کا پابند ہوگا۔ مزید یہ کہ اگر رادی اپنی محبت کا قصہ روائے بیان کر رہا ہے تو واقعات کے میں اس کا نقطہ نظر اس رادی سے مختلف ہوگا جیسا کہ جیسے یانچی کی کسی سے محبت جان کرنے میں ہوگا، بلکہ اس سے بھی زیادہ لطیف فرق اس وقت نمایاں ہوتا ہے جب مصنف اپنے انسانے میں یہ حیثیت کردار شامل ہوتا ہے۔ ماہرین بیانیات اس بات پر متفق ہیں کہ متن کا مصنف درحقیقت اور اس کا رادی خواہ وہ مصنف خود ہی کیوں نہ ہو، ایک ہی شخص نہیں ہوتے بلکہ متن میں واقعہ قیصر کرتے ہوئے مصنف رادی میں مطلب ہو جاتا ہے اور اس پر بھی مائیکے (Evaluation) کے وہی اصول جاری ہو جاتے ہیں جو کسی دوسری نوع کے رادی کے لیے معیار تصور کیے جاتے ہیں۔ سارو میں مثنوی کا "باہو گولی ناتھ" اور مرزا ادوی رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" اس کی بالکل سائنس کی مثالیں ہیں۔

"باہو گولی ناتھ" کے بالکل شروع میں بیٹرو جن الفاظ میں مثنوی کا تعارف باہو گولی ناتھ سے کرتا ہے، اس سے گولی ناتھ کے دل میں مثنوی کی لیاقت اور دانش و سادہ ملاہیت کا رعب بینہ جاتا ہے، لیکن انسانے کے اہتمام پر مثنوی صاحب نام کے کردار کا ہنگامہ اجلا انسانہ نگار مثنوی نہیں بلکہ انسانے کے ایلیٹر کردار مثنوی ہے جس کے پاک جیلے اور اس کے جواب میں باہو گولی ناتھ کے جیلے سے ایک صورت کے میں دوسروں کے دو مختلف رویوں کا اظہار ہوتا اور ان دونوں رویوں کا ایک ناتھ اور ایک تضاد بھی قائم ہوتا ہے کہ اپنی پوری فحش اور بدکار زندگی کے باوجود گولی ناتھ کی انسانہ دوستی، انشہار کے ایلیٹر مثنوی ساری طبعی لیاقت کے باوجود ان سے کہیں زیادہ گہرا، ہستی اور قابل قدر ہے۔

"امراؤ جان ادا" میں رادی کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے: ناول کے آغاز میں رادی خود مرزا رسوا ہیں، جن کے ایک دوست احمد حسن، دہلی سے بہ غرض میر تقی میر لکھنؤ آئے ہوئے ہیں۔ ان کے مکان پر شاعرے کی تحصیل ناول کا رادی مرزا از سوا بیان کرتا ہے۔ انھیں میں سے ایک شاعرے میں امراؤ جان کا تعارف کرایا گیا ہے اور پھر اس قصے کے رادی مرزا رسوا کے سرور پر امراؤ جان نے اپنی سرگزشت سنائی۔ سرگزشت شروع کرتے ہوئے امراؤ جان کہتی ہے:

جیسے مرزا صاحب! آپ مجھ سے کیا عجیب عجیب کے پوچھتے ہیں... اچھا بیٹے

ابا بھی طرح بیٹے....

لب بیاں سے قصے کی رادی امراؤ جان ہے جو مثنوی کی ایک طوائف ہے۔ مرزا ادوی کی خواہش ہے کہ اس ناول کو ایک سے قصے کے طور پر پڑھا جائے۔ اس لیے قصے کی دوسرا امراؤ جان کے حوالے کرنے سے پہلے مرزا ادوی یہ حتمی الملاح بھی فراہم کرتے ہیں:

اپنی سرگزشت میں وہ جس قدر کہتی جاتی تھی، میں اس سے چھپا کر لکھتا تھا

قلم۔ تمام ہونے کے بعد میں نے مسودہ دکھایا۔ اس پر امراؤ جان بہت  
ہلاریں، مگر اب کیا ہوتا ہے۔ آخر کچھ کچھ نہ جو کر چپ ہو رہے ہیں۔ خود بخود  
اوپر جا رہے ہیں۔ کیا تھا، اسے درست کر دیا۔

مرزا ہادی مزید کہتے ہیں:

اس کی سرگزشت میں جو کچھ بیان ہوا ہے اس کے قلم بہ چل چکے ہونے  
میں کوئی شک نہیں ہے۔ مگر یہ میری ذاتی رائے ہے۔ تاہم اس کا اختیار ہے  
جو چاہے قیاس کریں۔

ان اقتباسات میں ایک بات تو یہ ہے کہ ناول کے قلمباز واقعات کا مادی ایک سر (مرزا رسا) اور دوسرا  
اصل سرگزشت کی مادی ایک عورت (امراؤ جان) ہے اور یہ دونوں قصے کے مصنف سے الگ اپنی منفرد صفات و  
شائستگی رکھتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصنف مرزا ہادی دعویٰ کرتے ہیں ہیں کہ ناول میں بیان کیے گئے واقعات بالکل سچ  
ہیں۔ واقعات کی تصدیق کو ممکن بنانے کے لیے انہوں نے مثلی احمد حسن کی لکھنؤ کے چوک میں سید حسن کے چھانک  
کے پاس ایک کمرہ دلوا دیا۔ یہ چھانک لکھنؤ کی آنکھوں کے سامنے ہے۔ مزید یہ کہ قصے کو مادہ ظلم ہادی کے حوالے  
کرنے سے پہلے یہ بھی بتایا کہ میں نے یہ قصہ امراؤ جان کی رہائی سنا، اسے غم بند کیا اور پھر اس کے استاد کو مکمل  
کرنے کے لیے امراؤ جان کو دکھایا مگر اس نے ”چاہے جاچو کچھہ کیا تھا، اسے درست کر دیا۔“

ناول نگار مرزا ہادی اس حقیقت سے خوب واقف ہیں کہ سچ سے حقا واقعات بھی تخلیقی فن کی بات میں  
شامل ہو کر تصدیق کی شرط یا ضرورت سے آزاد ہو جاتا ہے اس لیے مزید یہ بھی کہتے ہیں کہ ”تاہم اس کا اختیار ہے  
جو چاہے کریں۔“

سید حسن کے چھانک تک تو ٹھیک ہے، ہم بہ حیثیت قاری ناول کے مصنف سے سوال کر سکتے ہیں کہ  
چھانک کے پاس مثلی احمد حسن کے کمرے میں مستند اس مشاعرے میں جو شعر اثر رکھ ہوئے مثلی صاحب خان  
صاحب، فتح صاحب، نواب صاحب، پنڈت جی، آقا صاحب وغیرہ۔ یہ کون لوگ ہیں، لکھنؤ میں کہاں کے رہتے  
تھے؟ ان میں سے شعر کا در بیان چھپا اور اس قصے میں شامل کوئی فریل یہ اس کے علاوہ کسی شاعر کے در بیان  
میں ملتی ہے یا نہیں؟ یہ سوالات صرف اس لیے ہیں تاکہ یہ عرض کیا جاسکے کہ ناول میں بیان کردہ واقعات کے لیے  
حقیقی یا غیر حقیقی یا فرضی، خیالی وغیرہ صفات کوئی تعییدی، مثلی اہمیت نہیں رکھتے، بلکہ جیسا کہ ذکر آچکا ہے، لکھنؤ میں  
واقعات تصدیق کی شرط سے آزاد ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ تمام سوالات ناول کے بیان کے حوالے سے غیر  
ضروری ہیں، مثلی اعتبار سے نہ اس کی کوئی اہمیت ہے نہ اس مشاعرے کے شریک شعر حقیقی تھے یا فرضی، یا حقیقی تھے  
مگر فرضی یا سوں سے شامل کیے گئے اور نہ ہی ناول کی مثلی تدریجیت پر اس سے کوئی اثر پڑے گا کہ مشاعرے میں  
چھانک کی غرض اس کے دفاع میں ہیں یا نہیں۔

امراؤ جان آقا میں مادی ایک طوائف اور ناول کا شاہکار ہے۔ یہاں سے کہانی چوں کہ مادہ ظلم

میں بیان کی گئی ہے، اس لیے اس میں ان واقعات کی کثرت ہے جو خود راوی کو پیش آئے اور جن سے متنب بنانے والا مصنف نہ واقف ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ مزید یہ کہ ناول میں بیان کردہ واقعات کا استناد کسی خارجی شہادت کا محتاج نہیں بلکہ خود راوی کے نقطہ نظر سے ہو کر رہا ہے۔ ایک عورت اور پھر اس کے علاوہ طوائف ہونے کے سبب واقعات میں جنس نوع کی تبدیلیاں، ناول کے دوسرے سرووں اور عورتوں کے متعلق اس کے مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور خود بیانہ میں قدم سے نکلا ہیں (گو بر مرزا کے متعلق امراء جاہن کہتی ہے کہ وہ "میرا چھپنا بھول" تھا) اس مخصوص راوی کی ترجیحات و حراج سے ہماری مطابقت رکھتے ہیں اور کشن کا بیانہ جس حد تک راوی کی صفات و ترجیحات و نقطہ نظر سے مطابقت رکھتا ہے وہ اسی حد تک تحقیقی استناد یا اعتبار حاصل کر لیتا ہے اور کم از کم اس ناول کی حد تک راوی کی ترجیحات و نقطہ نظر، مصنف کی ترجیحات سے لازماً مختلف ہیں۔ اس مشاہدے کی صداقت کا احسان مقصود ہوتو مرزا درسا کے دوسرے ناول "شریف زاوہ" میں ہر موجود راوی کے بیانہ کی خصوصیات سے امراء جاہن کا مقابلہ کیجیے۔

متنب میں راوی کے کردار سے گہری واقفیت کی مثالیں خود ہمارے زمانے میں کثرت سے ملتی ہیں۔ سعادت حسن منٹو نے صحت چٹائی کے مشہور افسانے "لاف" کے اختتام پر اعتراض کیا تھا۔ معلوم ہے کہ لاف ایک چھوٹی عمر کی لڑکی کے بہت اچھے مشاہدے کا افسانہ ہے۔ نہ وہ جانتی ہے اور نہ کچھ سکتی ہے کہ آخر لاف اچھی کی طرح بھول چکے کیوں رہا ہے اور اگر کہانی کے اختتام پر لاف اٹھ نہ گیا ہوتا تو شاید کہانی کے مصومہ راوی کو کبھی نہ معلوم ہوتا کہ یہ اچھی کا کیا حال ہے۔ یا افسانہ پہلی مرتبہ "ادب لطیف" میں (عالم جولائی ۱۹۳۲ء) شائع ہوا تھا اس میں افسانے کا آخری جملہ یہ تھا:

ایک اچھے اچھے ہوئے لاف میں میں نے کیا دیکھا، کوئی مجھے لاکھ روپیہ بھی دے تو نہیں دیتا اس کی۔

منٹو کا خیال تھا کہ یہ جملہ لیرفن کا مادہ ہے۔ انھوں نے یہاں بات صحت چٹائی سے بھی کہی تھی کہ "بے کار جملہ ہے۔" حسب عادت، صحت چٹائی نے اس وقت منٹو کی بات نہیں مانی، لیکن اب اپنی آخری کل میں افسانہ وہ نہیں ہے۔ جو پہلی اشاعت میں تھا۔ اب جملہ یہ ہے:

ظاہر یاں لگانے میں لاف کا کوئی بھرا تھا۔... اٹھ میں خزاپ سے اپنے پھرنے میں۔

یہ اختتام راوی کی عمر کی مناسبت سے بالکل ٹھیک ہے اور پہلی بار دیکھی گئی ایک انوکھی صورت حال کے فطری رد عمل کا مناسب ترین بیان ہے۔ مزید یہ کہ یہ جملہ صیغہ حال میں ہے جو اس لڑکی کے فوری رد عمل کے حال کا فطری صیغہ ہے۔ جب کہ اس افسانے کا پہلا اختتام صیغہ ماضی میں ہے (میں نے کیا دیکھا...) اور اس لڑکی (راوی) کے بڑے ہو جانے کے بعد کی سمجھداری کو ظاہر کرتا ہے۔

دراصل واحد حکم راوی متنب کا کوئی کردار ہوتا ہے اور اس راوی کے نقطہ نظر سے بیانہ کے اوصاف و امتیازات کا تعین ہوتا ہے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ہر نوع کے راوی اور اس کے بیانہ میں ایک جد لیاقتی رشتہ ہوتا ہے۔

راوی کا خطہ نظر اس کے پانیہ کا تسن کرتا ہے۔ اور پانیہ خود راوی کے نقطہ نظر کی تشکیل کرتا ہے یا ایک مخصوص نقطہ نظر کی توثیق کرتا ہے یعنی راوی جس، عمر، تعلیم، معاشرتی اقدار، فرض و دوسرے حوالے سے راوی کے نقطہ نظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ خود پانیہ کے امتیازات کا بھی تسن کرتے ہیں اور قاری اسی پانیہ کی مدد سے راوی کی صفات و ترجیحات کی بازتعمیر کرتا ہے۔

واقعہ جیسا کہ مذکور ہوا، ایک لازمی زمانی جہت بھی رکھتا ہے، یعنی واقعہ میں صورت حال کی تبدیلی ایک زمانی تسلسل کی پابند ہے۔ کشن میں پیدا ہونے والی تسلسل دینے والے راوی کے اختیار میں ہے کہ وہ تسن میں زمانے کے اس پیمانہ کو کس طرح manage کرتا ہے۔

وقت کی اپنی ایک فطری رفتار ہے۔ جس پر ہمارا کسی کا کوئی اختیار نہیں۔ مگر یہی وقت کشن میں راوی کے فیصلے کا پابند ہو جاتا ہے۔ راوی چاہے تو برسوں کے واقعات چند منٹوں میں سمیٹ لے گا۔ چاہے تو ایک لمحے کو کئی صغائر کے بیان تک پھیلا دے۔ لمحے کو طول دینے کا ایک طریقہ جو ہمارے کشن میں بہت مقبول ہوا، شعور کی رو کی بھینک کھلاتا ہے، جس میں ایک لمحہ موجود پر ماضی، ہر حال، دلوں میں جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ لمحہ موجود کی دلوں میں مقبول ہونے کی خاطر بہت مقبول بھینک ہے۔

لیکن لمحے یا بہت مختصر وقت کی توسیع کا ایک دلچسپ طریقہ یہ بھی ہے کہ فوجیاتی کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا جائے۔ یہ طریقہ ٹیلی ویژن فلم میں slow-motion بھینک کا پیشہ ہے، جیسے ایک مبارک واقعہ گھڑاٹم میں اس طرح روڑا ہوا دکھایا جاسکتا ہے کہ اس کے ہر قدم کی خصوصیت بالکل واضح اور الگ الگ دکھائی دے گی۔ یا جیسے کرکٹ کی ایک تیز رفتار گیند کے بے باؤٹ پر گرنے کا منظر اب آج کل ٹیلی ویژن پر slow-motion میں دکھایا جا رہا ہے۔ اس طرح ناول میں کسی واقعہ کو ہوتے ہوئے اس طرح دکھایا جاسکتا ہے کہ ناول میں راوی کی مرضی کے مطابق پھیلا چلا جاتا ہے۔ جیسا کہ والا پارے میں ڈائری کے علم سے گولی پٹنے لگی اور لوگوں میں ہلکدڑی لگی۔ عبداللہ حسین کے ناول ”لوہاں فلسفیں“ کا یوں سا چھوٹا سا خاصا پانوی ہے، اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے بتاتا ہے:

پھر وہ منکر شروع ہوا، جھڑنگی میں بہت کم دیکھنے میں آتا ہے۔ سارے پارے میں افراتفری پھیل گئی اور وہ ہلکدڑی لگی کہ صاف پانی میں جال پیچھے پر پھیلیوں میں جکتی ہے۔ لیکن چیخا کرتی ہوئی گولیاں مانتا ہوں سے بہت تیز بھاگتی ہیں جی۔ ایک وہ شخص تھا جو میرے کندھے پر ہاتھ رکھے ہوئے دوڑ رہا تھا۔ گولی گرنے پر ہوا میں اچھلا اور وہیں پر ٹپک گیا کیوں کہ نیچے آنے سے پہلے چند دور گولیاں اس کے جسم میں داخل ہوئیں اور اس نے ہوا میں قلابازی کھائی پھر اور گولیاں اور ایک اور قلابازی اور اس طرح جب سر کے سرے کی طرح کرتب دکھانے کے بعد وہ زمین پر آیا تو کب کا مر چکا تھا۔



ایک بھانجتے ہوئے شخص کو گولیاں گئے، اچھٹے اور گرنے میں متناوت لگے گا، اس لئے کو روک کر مادی  
لے ہر گولی کے ساتھ اس کی بدلتی ہر ذیئن کا انکل ایسے ہی ذکر کیا ہے، جیسے وارد حائر کے کسی مٹھ کو سینا میں دیکھی  
رٹار (slow-motion) میں دکھایا جاتا ہے۔ اس بیان میں واقعہ کی حقائق تحصیل سے بیان کی جاتی ہیں  
لیہ بیان، خود واقعے سے زیادہ دہائی عرصے پر پھیل جاتا ہے۔

لیکن انسانے میں وقت کے بہاؤ کو "بیان" کا پانچ روکنے کا اس سے کہیں زیادہ آسان اور مقبول طریقہ  
ہے کہ وقت کو درمیان میں روک کر صورت حال کی تحصیل بیان کی جائے۔ یعنی مادی واقعہ بیان کرتے ہوئے  
اصل واقعے کے بیان کو روک کر اس جگہ وقت، مٹھ یا کیفیت کی تحصیل بیان کرنے لگے، جس سے واقعہ زیر بیان  
مربوط ہے۔ اس صورت میں وقت ٹھہر جاتا ہے اور وقت کے گزرنے یا صورت حال کے بدلنے کی جگہ ٹھہرے  
ہوئے وقت کے درمیان صورت حال کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ ایک ایسے کشن ٹھہر کے یہاں وقت کی تعلیم کا یہ  
ہرہ حقیقت کشن ٹھہر کے عرصے کے عین کا ایک مستخرج ہے۔

اس طرح کی روئے خد و صبح حال (Discription) کا نام طریقہ یہ ہے کہ انسانے کا مادی کسی کردار  
صورت حال یا جگہ کا بیان کرتے ہوئے نہایت ہوشیاری سے صبح حال کو واقعے سے مربوط کر لیتا ہے۔ اس کے ہر  
ایسے کشن ٹھہر کے یہاں سے اس کی حلقی پیش کی جاسکتی ہیں۔ لکن اس میں تو وقت مادی کو روک کر روئے خد و صبح  
حال کی تحصیل بیان کیے بغیر، اس کا قصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کی ضرورت ہو تو قرآن عظیم حیدر کے "آگ کا دہلاؤ"  
کے عہد میں واقعے کو وقت اور مقام اور صورت حال کے باہمی ربط کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

لیکن یہاں بنیادی بحث و صبح حال کی صفات اور مباحثہ سے نہیں بلکہ وقت کی نظری رٹار پر مادی کی  
قدرت اختیار کے مسائل سے ہے۔ اس میں پیش تر ہمہ راں (Omnipresent) مادی، واحد عظیم مادی  
سے زیادہ قدرت رکھتا ہے، اس لئے کہ ہر مادی مادی کو انسانے کے تمام کرداروں کے ظاہری و باطنی کائنات کی  
پوری اطلاع راقی ہے اور وہ ایک وقت کی جگہ موجود ہو سکتا ہے۔ ذاتی و مکانی حدود سے آزاد ہونے کے سبب ہر  
مال مادی واقعہ بیان کرتے ہوئے، وقت کو درمیان میں روک کر کسی کردار کی کیفیت، صورت حال، یا کسی دوسرے  
مقام کی تحصیل بیان کرنے لگتا ہے۔ اس طرح واقعہ میں وقت کا گزران روک جاتا ہے۔ واقعے کے بیان میں کسی  
ایک منزل تک پہنچی کر صورت حال مٹھ یا صبح حال شامل کرنے سے خود واقعہ کی کسی داخلی یا ظاہری جہت کو روشن  
کرنے، تصور اور ممکن ہو سکتا ہے، لیکن یہاں بنیادی بات یہی ہے کہ Discription میں وقت ٹھہر جاتا ہے اور ہر  
وقت میں حرکت اس وقت شروع ہوتی ہے جب واقعہ بیان ہونے لگے۔

یہاں سے کہیں زیادہ عقلی طریقہ کار یہ ہوگا کہ ایک ذاتی واقعے کو مادی اپنے مشاہدے سے ایسے ہی کرتا  
ہے کہ واقعہ اور مٹھ یا وقت اور وقت کے سارے اجزاء اس درمیان میں بالکل مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے  
حال کے انسانے نے زیادہ میں واقعہ اور وقت کے درمیان ربط کے کو بیچنے سے استعمال کیا گیا ہے۔

ابھی اس نے ندیا کے پھرے سے نظریں پٹائی بھی نہ تھیں کہ صبح کا سناٹا  
پڑ سے رات جوت کی کوڑے بھی آواز سے جی گیا "سارے گزشتہ کی

طرف دیکھ۔" لڑکے نے سر گھمایا، "دیکھ نیلے کی اوٹ سے گل رہے ہیں۔" لڑکی نے اس کے اشارے کی سیوہ میں دیکھا۔

وہ چار تھے، گھوڑوں پر سوار اپنے ہتھیار دکھاتے ہوئے سیوہ میں تل گازی کی طرف آرہے تھے۔ آپ نیلے کی آنکھیں جیسے فکرے بن گئیں۔ دونوں ایک ساتھ بڑبڑائے "بٹ مار ہیں سرے"، پہلے نے ہتھیار کی ریت پر قنوک دیا۔ دوبارہ اس نے کہا، "تھک ہیں حرام کے جے" اور شاہوں پر چڑی ہوئی دلائی گرا دی۔ پھر کانوں سے لپٹی چادر پھینک گاڑی کے خیال میں ہاتھ ڈال دیا۔ ڈراما کی ڈراما میں اس نے اپنی ٹام کی ہوئی سرورعی، کٹار اور سولہ لاکھ چوڑی راجپوتی احوال خیال سے نکال لی تھی۔

اس کے بعد پورے محلے پر آپ اور بیٹوں کی لڑائی کے لیے تیاری کی تحصیل جان کی جہاد محلوں کے گھوڑوں کا ذکر اس وقت تک رکھا رہتا ہے، جب تک آپ نیلے کی تیاری چلتی رہتی ہے۔ "ترہا" کے اس بیان میں بدوقت دکھا ہائیں ہے، محلوں کے گھوڑے دوڑے آرہے ہیں لیکن چل کر تھک بھی قافلے پر ہیں تو ماوی اس دورے کو سارنگوں کی تیاری کی تحصیل کے لیے استعمال کرتا ہے مگر ایک ہی جان میں ایک طرف حرکت بدلت چاہی رہتا ہے اور دوسری طرف قافلے کے جب پیدا ہوا وقت وجہ حال سے بڑھتا جاتا ہے۔

واقعہ اور بیان کے باہم تعلیقی رہا کی آخری اور سب سے اہم جہت متن میں معنی کی تشکیل ہے۔ پہلی بات یہ کہ اسے سمجھنے کے لیے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ واقعہ خواہ خارج میں ہو، یا متن میں تشکیل دیا گیا ہو، واقعہ صرف واقعہ ہوتا ہے۔ اس میں "معنی" واقعہ کے بیان سے منکر کرتے ہیں۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ جان کی لسانی بات میں ماوی کے مشاہداتی، معاشرتی، تہذیبی اور اندری نظام میں واقعہ کی جگہ ضمیمہ ہونے لگتی ہے۔ بیان میں ماوی کی اہلی معاشات اور اس کا معاشرتی، جہذبی، فکری اور اس کے نتیجے میں اندری ماحول ماوی کا خطہ نظر تشکیل دیتے ہیں اور ماوی اس خطہ نظر سے واقف کو دیکھتا اور اپنے مشاہدے کو اپنی ترجیحات کے حوالے سے مرتب کرتا ہے: نگہن میں ماوی ایک مرد ایک عورت کا ہاتھ پکڑے بارغ میں بیٹھے دیکھتا ہے۔ یہ ایک سادہ سی صورت حال ہے جس میں معنی جب پیدا ہوں گے، جب ماوی اسے ایک مخصوص طریقے سے جان کرے گا، خطا ماوی بتائے گا کہ "یہ محبت اس مرد کی بیوی ہے۔" یا یہ قاتلے گا کہ "یہ عورت اس کی بیوی نہیں ہے۔" ان دونوں بیانات میں واقعہ کی اصل ساخت موضوع تو وہی رہتی ہے مگر بیان کے سبب ان کے معنی بدلتے جاتے ہیں۔ ایک ہی موضوع پر نگہے کیے دونوں انسانوں میں تعبیر کا شعاع ان میں قائم کیے گئے واقعات کے سبب نہیں بلکہ ان واقعات کے بیان سے منور کرتا ہے۔ مزید یہ کہ انسانوں میں متن میں واقعے کے ساتھ ساتھ اس کے حساب و کتاب بھی جان کے ہی تشکیل کردہ محلوں کے اس لیے نوع کے تشکیل بیان میں واقعہ کی معنی خیزی کا ضمن ان کے انہی حوالوں سے ہی ہوتا ہے۔

انسانے میں حقیقت نگاری کا دعویٰ کرنے والوں نے واقعہ اور سبب کے درمیان رشتے کی تصدیق پر اصرار کیا ہے (امروہ جان آندا کے سلسلے میں مرزا ماوی کے دعوے کا ذکر آچکا ہے) لیکن سب بیانات میں عام جان

یہ ہے کہ واقعہ کے اسباب اور نتائج میانہ کی ضرورت کے مطابق خود کشن نگار ہی تعبیر کرتا ہے جو رادی، واقعہ اور میانہ کو سنی فیزی (signification) کے ایک ہوادارہ میں پر دیتے ہیں۔ اس طرح واقعے کے سنی خود میانہ کی ہی ضرورت سے تشکیل پانے لگتے ہیں۔ مرزا الطبریک کے ناول ”قلام داغ“ سے ایک دلچسپ مثال لیجئے: ناول کا کردار یاور عطالی ملک کے صاحب اختیار لوگوں (بادشاہوں) کو Aphrodisiac پلائی کرتے کرتے شہر کا ایک دولت مند اور معزز آدمی ہو گیا ہے۔ وہ اپنے گھر پر اپنے خریداروں کی دعوت کرتا ہے۔ اس کی بیٹی زہرہ نے اپنے باپ کی اس ”تہارت“ کے حلق میں رکھا ہے اور وہ اس تجسس میں ہے کہ آخر معاملہ کیا ہے۔ اس لیے اس دعوت کو وہ پردے کے پیچھے سے چھپ کر دیکھتی ہے، لیکن وہ جو کچھ دیکھتی ہے، اسے شروع کرنے سے پہلے رادی کا یہ بیان پڑھ لیجئے:

”منور نظارہ“ چھپ کر دیکھنے والے سے کی طرح کے مکمل کیا ہے، بھی تو وہ اس پر اس شدت سے حاوی ہوتا ہے کہ ناظر اور منظر کی تخصیص ہی مٹ جاتی ہے اور ”مکمل“ ”حالی“ ”ایک دائمی“ ”بسی“ ”اور“ ”اب“ میں بدل کر وقت کی روانہ تقسیم کو ٹپٹ کر دیتا ہے اور بھی وہ ناظر میں بھری اشتیاق کی ایسی جہانی حجت دکا دیتا ہے کہ ہر ایک کائنات تصور کے ایک ہی دیکھنے نقطے میں مٹ جاتی ہے اور پھر وہ تماشا اور تماشائی کے درمیان مائل نیستی کی فلیج کو ازل سے اب تک بچھ کر دیتا ہے۔ ”منور نظارہ“ بھی تو ایک ناقابل تقسیم کل کی صورت اس قیام کرتا ہے اور بھی حسی صفات کے انتہائی ہمیں نگہوں میں حشر ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔

اس تجرید میں ہی ناظر اور نظارے کے درمیان ہدایتی رشتے کا بہت واضح ذکر موجود ہے اور اس کے ساتھ ہی یہ بھی اشارہ کر دیا گیا ہے کہ زہرہ (یاور عطالی کی جوان خوبصورت اور پراحلاقی) اس منظر میں صرف ”حال“ کو دیکھے گی اور حال کو بھی پہلے حسی صفات کے حوالوں سے اور پھر ان کے معاشرتی حوالوں سے اور آخر میں ان کے فکری حوالوں سے قائم کرے گی۔ تو اس منظر کے پہلے حسی حوالے:

مگر جو کچھ وہ دیکھ سکتی ہے۔۔۔۔۔ چلوں، کوٹ، کھڈی، شیردانی، شلوار، لیس، داسکت، کپڑوں کی جیبوں سے ہماکتے سرخ رومال، آکسفورڈ شوز، بکھن، جیکٹ، جناح کیپ، ترکی لوہی، اسکارف، بن، کلائی کی گزیاں، سونے کے اسٹرا، ہیرے کی انگوٹھی، طاقت، دمرد، تنیم، بطون کا Deodorant، آفرشید، پیرے پر لٹوم، کڑوی اور بھاری فراہیسی خوش بو، دہی عطریات، بالوں کے تیل، لوشن، کریم، سکرٹ، سگار، پائپ، سکرٹ کا نر، بوٹیم، جگ، کلاس، پٹیلی، مشروبات۔۔۔۔۔ صرف، ہنگو، کباب، کچے، بھرے، لڑے کائی جانے والے۔۔۔۔۔

یہ پردے کی لوٹ سے دکھائی دینے والا رادی حسی منظر ہے (اس میں خوش بوؤں کا ذکر بھری حواس

سے سراپا نہیں)۔ اب اس بھاس منظر کے ساشتی حوالوں کا ذکر شروع ہوتا ہے:

تمیں مرد، پیٹھے ہوئے، کھڑے ہوئے، بچکے ہوئے، تھے ہوئے۔  
سیاست دان، تاجر، صنعت کار، ایڈورکیٹ، اخبار نویس، عالم، پروفیسر،  
جج اور جٹاڑ فوجی، ادیب، شاعر، مین وائر، جاگیردار، منگل، وکیل.....

یہ سب دنیا میں آئیں، میں مدغم ہو کر وہ دنیا بناتی ہیں، جو یاد و عقل کے دارانگ دم کی دنیا ہے۔ اب  
اس منظر کی گہری جہت کا بیان شروع ہوتا ہے:

زہرہ دیکھتی ہے کہ مقبول چروں، مائل آنکھوں، پیچیدہ ہاتھوں، مدبر ہجوؤں،  
والش ورنائوں، فن کار ہاتھوں، حواس کالوں، شکر ہوشوں، غم غم جڑوں  
کا، گو کرانگ انگ جسموں سے قفل اٹل ہے مگر انسانی اصلا کے یہ سب ج  
ایک گل میں مربوط ہو کر ایک ایسا منظر ہے جو دیکھنے والے کے لیے جو صرف  
چھپ کر منور دکھارہ دیکھنے والوں کو نظر آ سکا ہے.... (ص ۲۳۷-۲۳۸)

اس طویل اقتباس میں دو باتیں بہ طور خاص قابل توجہ ہیں۔ یہ پہلا ایک معمول کا منظر ہے۔ "سحرز  
صاحبانہ حیثیت شرقیہ، ہم معروف گنگو ہیں۔ اپنے اپنے شعبوں میں سحرز حیثیتوں پر فائز یہ مرد جبر و اختیار کی کئی  
سلطنتوں کے بے تاج بادشاہ ہیں....." (ص ۲۳۸)

لیکن انھیں ان کے کل میں بیان کرنے کے بجائے راوی نے انھیں ان کے اجزا میں بیان کیا ہے اور  
دوسری اہم بات یہ کہ ناول کا کردار نہ ہرہ جی یہ منظر دیکھ رہی ہے وہ اسے بیان نہیں کر رہی بلکہ ناول کا ہرہ جی راوی  
بھی قارئین کے لیے ہرہ جی دیکھ رہی ہے۔ یعنی اصل بات یہ نہیں کہ ہرہ جی دیکھ رہی ہے بلکہ یہ ہے کہ راوی ہرہ جی کو کیا  
دیکھتے ہوئے دکھا رہا ہے بیان کر رہا ہے۔ یہ ایک ہی منظر کو مختلف جہتوں سے دیکھنے کو کہانے اور ہر جہت سے قلف  
معنی برآمد کرنے کا نہایت فن کارانہ طریقہ ہے، جسے مرزا الطیر جگ نے بہت فن کاری سے استعمال کیا ہے۔

بحث یہ ہے کہ واقعہ یا صورت حال ہوتا ہے، اسے معنی اس کے بیان میں ہی ملے ہیں۔ اگر یہ بیان  
ناول کے کسی کردار کا ہے تو کیا اس کردار کے نقطہ نظر کا پابند ہونے کے سبب تعبیر کی اس قصوں نقطہ نظر سے مربوط  
جہت کا پابند ہوگا اور اگر بیان ہرہ جی موجود راوی کا ہے تو واقعہ و صورت حال کے بیان میں معنی تعبیر کی ایک سے زیادہ  
جہتیں برآمد ہوں گی۔ مگر دونوں صورتوں میں بنیادی بات یہی ہے کہ واقعہ و صورت حال صرف اپنے "بیان" میں ہی با  
معنی بناتا ہے۔ اس لیے متن کے معنی کا محاکرہ واقعہ کے نقطہ نظر سے نہیں بلکہ بیان کے نقطہ نظر سے ہوگا۔

ماہر مہیا بیانات کے یہاں، واقعہ و صورت حال، راوی اور بیان کے باہم ارتباط کا مسئلہ اب بھی پوری  
وضاحت کے ساتھ بیان نہیں ہو سکا ہے۔ اب بھی اس بحث میں نئی نئی جہات روشن ہو رہی ہیں اور ان پر بحث کا  
سلسلہ جاری ہے لیکن اس حد تک تو بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ انسانی راوی و لسانی شکل میں واقعہ راوی اور بیان کا  
باہمی ربط جدائی اور انتہائی حلقی ہوتا ہے اور اس ناگزیر حلقی ربط سے معنی خیزی کی وہ صفات برآمد ہوتی ہیں جو کسی  
انسانی بیان کا حجاز اور اس کا شناختی امتیاز ہوتی ہیں۔

## فلشن میں بیان کے طریقے

احمد صفیر صدیقی

فلشن کے Narrative Methods پر سب سے پہلے ہنری جیمز نے توجہ دی تھی۔ اس نے سب سے پہلے اس مرکزی ذہانت یا اتھارٹی کا نظریہ مستحکم کیا جس کے توسط سے کہانی کا تجربہ قاری تک پہنچتا ہے۔ اس نقطہ نظر پر بحثوں کے بعد چار یا پانچ تکنیکیں حتمین ہوئیں۔ (نمبر ایک) عظیم و بصری تقریر پر سن، (دو) ایسا تقریر پر سن جو کسی ایک کردار کے نقطہ نظر تک محدود ہو۔ (تین) گزشتہ کی سرلوشت۔ (چار) فرسٹ پرسن کا مشاہداتی بیان اور کبھی کبھی ایک مضموماتی یا داخلی اعتبار پر مبنی۔

فلشن کی Techniques دراصل نقل ہوتی ہیں روزمرہ کی روچنگ اور ریکارڈنگ کی۔ ویسے یہ بات طے ہے کہ کام کا تمام فلشن بہر صورت مندرجہ ذیل بیانیہ تکنیکوں کے دائرے میں رہتا ہے، یعنی (۱) داخلی خودگامی (Interior monologue) یا ازراہ ایک مینولوج (۲) ذاتی نیریشن Dairly naration (۳) Detached Autobiography (۴) خطوط کے ذریعے بیان Letter narration (۵) مضموماتی نیریشن Subjective narration (۶) یا ذاتی یا مشاہداتی بیان۔ (۷) یا نتیجہ گرانی یا تا سوجہ کی سمت سے بیان۔

بہرہوگا کہ نہیں، آگ آگ سمجھا جائے۔

(۱) داخلی خودگامی (Interior monologue)

ان کہانیوں میں کوئی فرد خود بولتا یا سوچتا ہے۔ ہم صرف اس کے خیالات سنتے ہیں۔ ان کہانیوں کو چمکتے ہوئے احساس ہوتا ہے جیسے ہم خود اپنے آپ کو سن رہے ہیں۔ اگرچہ لفظ والا اپنے گرد و پیش سے متاثر ہوتا کہانی بتائے گا کہ ان کے نواح میں کیا ہو رہا ہے۔ اگر اس کے خیالات، یادیں ہیں تو اس کی خودگامی خود ماضی کی باتیں دہرائے گی جو موجود سے منسلک ہوں گی اور یہی کہانی ہوگی۔ داخلی خودگامی میں لوح ہوتا ہے قدرے محدود قسم کا۔

(۲) ازراہاتی خودگامی (Dramatic monologue)

اس میں ہم اس فرد کی باتیں سنتے ہیں جو وہ کسی اور سے کہہ رہا ہوتا ہے یا دار بلند۔ اس کی باتیں بے ساختہ قسم کی ہوتی ہیں۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کہاں ہے اور کس سے باتیں کر رہا ہے۔ اس کا پتا ہمیں اس کی خود گامی میں دیے گئے حوالوں سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کی مثال البرٹ کا میو کا ناول "The fall" ہے۔ چارلس "Canterbury Tales" میں کی جگہ بھی طریقہ ظہور آتا ہے۔

(۳) بیان بذریعہ خطوط (Letter narration)

ایسی کہانیاں کی طرح سے لکھی جاتی ہیں۔ کسی میں صرف کوئی ایک خط ہوتا ہے جو کسی خاص فرد کے نام

ہے۔ اس میں برولنے والے کا ایک سامع کے سامنے بیٹھا ہوتا ہے۔ اس طرح اول شخصیات کا بہت سے بھی کہانی لکھی جاتی ہے۔ اس طرح ایک طرز خطوط ہوتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے کے بارے میں ہوتے ہیں۔

(۳) ڈائری نریشن (Diary Narration)

ڈائری کے ذریعے بھی کہانیاں لکھی جاتی ہیں۔ ان میں لکھنے والا اسی خاص فرد کے لیے لکھ رہا ہوتا ہے۔ مگر ان میں لکھنے والے کی اپنی ذاتی کیفیت ہوتی ہے اور قریبی واقعات بھی ہوتے ہیں جس سے بہت کچھ ظاہر ہوتا ہے۔ ”ماہینہ کردہ“ بھی ایک ڈائری ہے۔ اکثر ان میں پوری دنیا کو کتاب کیا جاتا ہے۔

(۵) موضوعاتی نریشن (Subjective Narration)

یہ کتاب اکثر مشکل ہوتا ہے کہ تحریر سوسنی ہے۔ اس میں ہمیں برولنے والے کی باتوں کو اپنی سوچ کے پس منظر میں دیکھنا ہوتا ہے۔ ان میں اکثر واقعات جو پچھے ہوتے ہیں۔ پھر انہیں کہانی کا کوئی کردار بناتا ہے۔ وہ تمام الناس سے مخاطب ہوتا ہے۔ نہ خود سے، نہ کہانی کے کسی کردار سے۔ وہ ایک ہی دہم لڑی کرتا ہے جو ہم نہیں کر رہے ہوتے ہیں۔ عام طور پر سے ایسی تمام کہانی جو فرسٹ پرسن میں یا قریب پرسن میں ہوتی ہیں بڑی حد تک Subjective ہوتی ہیں۔ اگر ان میں بیان کرنے والے کردار کو پتا نہیں ہوتا کہ اس میں کیا کیا تضادات ہیں۔ وہ اسے اپنی طرح سے بیان کرتا ہے جس سے اس کی ذاتی سوچوں کا پتا چلتا ہے۔ ”گلیور کے سزا“ اس کی اچھی مثال ہے۔

(۶) فوٹو شٹ (Detached Autobiography)

اس میں ہر برولنے والا اپنے ساتھ پیش آنے والے ماضی کے واقعات بناتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی ذاتی فضا دیکھیں ہوتی جو واقعات کے ہونے کے وقت تھی۔ لہذا اس سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ جو کچھ اس نے تحریر ہے۔ بعد ازاں اس کا نتیجہ کیا تھا۔ اس میں بیان کرنے والا مضمون ایک ہمہ نظر آتا ہے۔

(۷) یادداشتی یا مبصرانہ بیان (Memoirs or observer narration)

ایسی کہانی بہت حد تک رپورٹنگ سے قریب ہوتی ہے۔ مشاہدہ بھی بعض اوقات ایک بڑے تجربے کی طرح ہوتا ہے۔ اس میں کسی اور کی کہانی لکھی جاتی ہے۔ مگر کسی اور کا تجربہ یا کثرت مشاہدہ کرنے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ اس میں بیان کرنے والا ہیرو کا ساتھی بھی ہو سکتا ہے یا واقعے کا شاہد ہو سکتا ہے۔ یہ ٹیلیک سوانح عمری کے دوہران کی چیز کی جاسکتی ہے۔ چاہے بیان کرنے والا اپنی شناخت کرائے یا نہ کرائے۔

(۸) مینڈ فائیب کا بیان (Anonymous narration)

اس میں لکھنے والا کہانی کے کرداروں کے دماغ سے باہر کھڑا ہوتا ہے۔ وہ بھی تجربہ بن جاتا ہے، بھی لکھتا ہے۔ اس میں وہ ذاتی زندگی کو پیش نہیں کرتا۔ کم از کم براہ راست نہیں۔

یہ جس کچھ باتیں لکھنے کے دائرہ کار کے بارے میں اس سے پتے جانے کا مطلب ہوگا کہ ہم شخصیات کی حدود میں اور سوشل تاریخ کی حدود میں جا سکیں۔

لکھنے کا Subject matter وسائل، افراد کے درمیان الجھا ہوا کرنے یا توڑنے سے

حلق ہوتے ہیں۔ یا یہ کسی کے سینے کے محل کو پیش کرتا ہے یا نہ سینے کی ناکامی کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ ناری خاصوں اور ان میں ترمیم و اضافے سے بھی حلق ہوتے ہیں۔ کہانیاں دراصل کیونیکیشن اور علم کے سسٹم کی طرح ہوتی ہیں یا اس قسم کے سسٹم کی بابت ہوتی ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ محمد آرٹ (From) (وقت) اور Contents (موضوع) کے بہترین رابطہ سے جنم لیتا ہے۔ چاہے یہ مدہم آہنگی کے ذریعے ہو، خواہ یا پارسونی کے ساتھ ہم آہنگی کے ذریعے۔ ہم ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھتے ہیں۔ ذہنی اور ادب کا باہمی تعلق نہایت واضح ہے اور نہایت نامیاتی بھی۔ لکشن ایک آئینہ ہے جو ہمارے دوسرے رویوں کو عکس دکھاتا بلکہ ہمارے شعور، البلاغ اور سینے کے خود طریقوں کی بھی عکاسی کرتا ہے۔ بات صرف یہ نہیں ہوتی کہ یہ کہتا ہے بلکہ نکتہ اس میں ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ کہا کس طرح کیا۔ ایک مشترکہ Concept کے ذریعے لکشن کی تین بنیادی Discourse اور Growth میں آزمائش خود ہمارے پیچھے حرکت کرتے ہوئے ہم ایک دوسرے کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔

آخری بات یہ ہے کہ کہانی میں سب سے زیادہ اور اس بات پر ہوتا ہے کہ یہ کیسی طرح لکھی گئی۔ کہانی کو کہانی کہنے کے اعزاز سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ ہر پیغام کے متن کی ترجمہ میں فٹا یا مستند کا مل دہل ہوتا ہے اور کہانی کا "From" اس نیت کی تقسیم کرتا ہے۔ چاہے وہ وہائی ہو یا نہ ہو ایک مصنف ہمیشہ اس کے معانی کی مطابقت سے تکنیک کا انتخاب کرتا ہے اس لحاظ سے دیکھیں تو تکنیک کی اہمیت کو ہم زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔

گھسن لکھتا ہے۔ "کوئی کہنہ یوں تحریر کرنے کا مطلب ہوتا ہے تین چیزیں ملے کر۔ تم کون ہو، تمہاری جویشن کیا ہے اور اسے ناظرین کون ہیں۔" اس میں کلیدی نقطہ ہے Composition اگر ۲۱ اک کو برہنگی سے قاطب کرتا ہے (لکھتا ہے یا لکھتا ہے) تو وہ یہ فیصلے غیر شعوری طور پر کرتا ہے۔ مصنف خصوصی توجہ سے یہ فیصلے کرتا ہے اور قاری کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ جاننے کی کوشش کرے یا فیصلے کس طرح کیے گئے۔

## بیانیہ اور کہانی

سید ایاز محمود

محمد حیدر شاہد نے اپنے مضمون ”اُردو افسانہ: بنیادی مباحث“ (مطبوعہ سالہ ۱۴) میں مستشرقین کی اس بات سے اختلاف کیا ہے کہ بیانیہ افسانے کی تکنیک ہے۔ دلیل کے طور پر انھوں نے ٹمن الرحمن کی ماٹے بیٹی کی ہے جس کے مطابق فاروقی نے بیان کی اس تعریف کو مکمل طور پر دست تسلیم نہیں کیا اور کہا ہے کہ ”مستشرقین نے بیانیہ کے باب میں جو لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم اسے افسانے (فکشن) کا دوسرا نام سمجھنے لگے ہیں۔“ محمد حیدر شاہد دلیل کے طور پر ٹمن الرحمن فاروقی کے اس بیان کو سامنے تو رکھتے ہیں مگر مجموعی طور پر اسے بھی ”باطل گمان“ قرار دیتے ہیں۔ بہت سی ضمنی باتوں اور مثالوں کے بعد جب ہمیں توقع ہونے لگتی ہے کہ حاصل مضمون نگار بیانیہ کے مفہوم، ساخت اور استعمال کے بارے میں ہم قارئین ادب کی روشنائی لرا نہیں گے اور یہ بتائیں گے کہ ٹمن الرحمن فاروقی کا بیان ”باطل گمان“ کیوں ہے، وہ فکشن کی بات کرنے لگتے ہیں اور ایک طولانی (اور بے ضرورت طبع) حلقہ (کنکلو) کے بعد فرماتے ہیں کہ شاد آسنوری کس طرح موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔

\_\_\_\_\_ مگر اس ساری بحث سے صرف نظر کرتے ہوئے فی الوقت اس موضوع پر کنکلو کا تصور ہے جو مضمون زیر بحث کی بنیاد ہے یعنی ”بیانیہ“ اس ضمن میں ذیلی طور پر ”فکشن“، ”کہانی“ اور ”افسانہ“ کی اصطلاحات پر بھی کنکلو کا گل بناتا ہے۔

بیانیہ واقعاتی سلسلے کا بیان ہے۔ ضروری ہے کہ واقعات آپس میں مربوط ہوں اور ایک زمانی تسلسل رکھتے ہوں۔ یہ بیانیہ کی سادہ ترین تعریف ہے۔ اس کو نظر میں رکھتے ہوئے غالب کے یا شعراء کیجیے:

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیں کا کیا جواب  
یاد تھی جتنی دعا میں صرف وہاں ہو گئی

کہاں سے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں خانہ  
بس اتنا جانتے ہیں کل وہ جانا تھا کہ ہم لے

گنا سمجھ کے وہ چپ قلمری جو شامت آئی  
اتھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسان کے لیے

ہوں کہ ہے نظام کار کیا کیا  
نہ ہو مرے تو پیچے کا مرے کیا



اور کے تحت اشعار میں واقعات بھی ہیں، زمانی تسلسل اور بلا بھی ہے۔ یہ بلاجے کی تعریف میں آئی کے آخری شعر کو ہم کلاہے (Discourse) کے خانے میں رکھ سکتے ہیں۔

بلاجے کی تعریف کرتے ہوئے ہم نے واقعاتی تسلسل کی بات کی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک سے زیادہ واقعات کا ظہور پذیر ہونا شرط ہے۔ یہ ایک عملی بات ہے مگر نظری طور پر اس سے انحراف بھی ممکن ہے۔ ایک محقق کے دورہ ان ڈاکٹر روف پارک نے ایک واقعاتی بلاجے کے وجود کی تائید میں یہ مثال پیش کی:

"She died very young."

ڈاکٹر پارک کے مطابق یہ بلاجے ایک مکمل کہانی ہے۔ مثال متحمل لگتی ہے مگر مجھے لگتا ہے کہ دو واقعات قائم ہوئے ہیں۔ کردار کا مرنا تو واقعہ ہے ہی لیکن اس کا کم عمر میں مر جانا بھی ایک واقعہ ہی ہے۔ واقعاتی تسلسل سے مراد تلفظ واقعات کا ایک دوسرے سے منطقی انداز میں جڑا ہوا ہی نہیں بلکہ اسے زمانی تناظر میں دیکھ جانا چاہیے۔ یہ بات جتنا ہر غلام مشاہدہ معلوم ہوتی ہے۔ باتوں اور قسموں میں غلیظ یکہ (analapses) اور غلیظ فاروٹ (prolapses) کی تکنیک کا استعمال ایک عام بات ہے۔ لہذا ضروری نہیں کہ کہانی ایک تاریخی تسلسل میں آگے بڑھی ہوئی نظر آئے۔ اسی طرح اگر کہانی میں ایک سے زیادہ کرداروں کو دکھایا گیا ہے تو وقت کی عمومی ترتیب کو پیش نظر رکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ یہ بات کہ کہانی میں واقعات کا ظہور زمانی ترتیب لیے ہوتا ہے، دراصل قرأت متن کے حوالے سے کی جاتی ہے جس میں متن جمودت تکمیل نو سے گزرتا رہتا ہے۔ درحقیقت اور تکمیل نو کا یہ عمل ہی کہانی کو تاملی فہم اور باسحق بنا دیتا ہے۔ یوں قرأت متن پر ظاہر ایک سادہ لیکن حقیقت ایک پیچیدہ عقلی عمل ہے۔ ظاہری بات ہے کہ بیان اپنے وجود کے لیے متن کا مرہون منت ہے۔ لیکن کشن کے حوالے سے یہ بات بھی ممکن چاہیے کہ متن کے لیے قرأت کا محتاج ہے۔ قرأت متن کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اس عمل میں متن بتدریج آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل اپنی ہیئت میں طویل ہے۔ لہذا ایمانی قاری کی تقسیم متن میں رد و بدل کرنا ہوتا ہے۔ اس قباحت کا علاقہ تصویر ہی نہیں پارے کے ساتھ نہیں ہو سکتا مگر دیکھ جائے تو یہ حد بندی کہ بیان اپنے شی اعتبار میں طویل اور بتدریج ہے اس مذہب کو پیدا کرتی ہے جو مصوری اور مجسم سازی سے مختلف فنون کی قسمت میں نہیں۔ یہ بات ہوتی زمانی تسلسل کی۔ واقعاتی تسلسل کے بارے میں یہ سمجھنا چاہیے کہ یہ سلسلہ تین مختلف درجہ پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ امکان، طریقہ کار اور نتیجہ۔ یوں کڑی سے کڑی لگتی جاتی ہے۔ یہ واقعاتی سلسلے کو دیکھنے کی سادہ صورت ہے۔ اس کی شکل یہ ہے کہ امکان، طریقہ کار سے گزر کر مثبت فعلی (کامیاب یا ناکام) نتیجہ پیدا کرے یا یہ کہ طریقہ کے سرے سے پہلے ہی دم توڑ دے۔

کہانی کی تعریف کرتے ہوئے محمد من عسکری نے اپنے مضمون "کہانی کے روپ" میں بتایا کہ کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ کہانی کی مکمل تعریف ہے کہ اس میں متواتر واقعاتی ترتیب کی طرف کوئی اشارہ ہے اور وہ ہی زمانی تسلسل (time sequence) کی بات کی گئی ہے۔ پھر پلاٹ اور کہانی میں فرق ظاہر کرنے کے لیے کہتے ہیں:

اگر میں کہانی اور پلاٹ کے فرق کو ایک مثال سے واضح کروں تو بہتر ہوگا۔ اگر میں کہوں کہ ایک آدمی مر گیا اور دو دن بعد اس کی بیوی مر گئی تو یہ کہانی ہوگی، کیوں کہ یہ واقعات ایک جگہ جمع کر دیے گئے ہیں جن میں کوئی لازمی ربط نہیں۔ بیوی کی موت شوہر کی موت کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ واقعہ ہے۔ لیکن اگر میں کہوں کہ ایک آدمی مر گیا، اس رنج میں اس کی بیوی نے زہر کھا لیا اور وہ بھی مر گئی تو یہ پلاٹ ہو گیا، کیوں کہ اب یہ دونوں واقعات ایک دوسرے سے غیر متعلق نہیں رہے بلکہ ان میں ایک ربط پیدا ہو گیا۔ شوہر کی موت سبب ہے اور بیوی کی موت نتیجہ ہے۔ اب یہ بکھرے ہوئے واقعات نہیں رہے بلکہ ایک نقش بن گیا ہے۔

مکری کے اس طویل بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ان عی کی وضع کردہ تعریف کو دوبارہ دیکھیے تو میری اس بات کی تصدیق ہو جائے گی کہ یہ ایک نامکمل تعریف ہے۔ ان کا بیان کردہ واقعہ آدمی کا مرنا اور اس کے دو دن بعد اس کی بیوی کا مرنا دراصل دو واقعات ہیں لیکن یہ ظاہر اسباب و معلل کے بغیر۔ اس میں علت یعنی رنج کی کیفیت کو شامل کر لیں تو یہ پلاٹ بن گیا۔ لیکن علت کے بغیر بھی واقعاتی ترتیب اور زمانی تسلسل کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے، لہذا کہانی کی کوئی ایسی تعریف ناممکن قبول نہیں ہو سکتی جس میں ان دو عناصر کا ذکر نہ ہو۔

معلوم ہوتا ہے کہ کہانی اور پلاٹ کی تعریف وضع کرتے ہوئے مکری صاحب نے اسی اہم فوری مٹر کی

اس مثال کو سامنے رکھا ہے:

We have defined story as a narrative of events of events arranged in time-sequence. A plot is also a narrative of events, the compliance falling on causality. The King died and then queen died, is a story. The king died and then the queen died of grief is a plot.

کہانی کے عمومی تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان نامہا توں کو ہم سمیٹ کر دیکھنے کی کوشش کریں تو یہ

ثبات سامنے آتے ہیں:

واقعاتی (زمانی) تسلسل کہانی کے لیے لازم ہے۔

کہانی کے لیے پلاٹ کا ہونا ضروری نہیں۔

کہانی کے لیے واقعاتی علت کا ہونا ضروری نہیں۔

اوپر ظاہر کیا ہوا نتیجہ ظاہر ہو رہا ہے کہ اس فقرہ ۲۲ ہے لیکن جو بات دل کو گئی ہے وہ یہ ہے کہ واقعات کا زمانی

تسلسل کہانی کی بنیادی ضرورت مہر کی کرنے کے لیے کافی ہے۔ مثال کے طور پر جناب مکری عی کی ایک کہانی ”

ایک معمولی خط "گور دیکھتے ہیں۔ بہت سادہ طریقے سے کہانی کے واقعات اس طرح سے بیان کیے جاسکتے ہیں:

"وہ" (کہانی کا مرکزی کردار) اپنی ایک ہم جماعت اہلیہ نامی لڑکی کی توجہ حاصل کرنا چاہتا تھا مگر کم ہمتی آئے جاتی۔ یہاں تک کہ کالج کا دور ختم ہو گیا۔

وہ بے یمن رہتا تھا اور اسے ذہنی بے متعلقہ لگنے لگی تھی کہ ایک دن اس نے ہمت کر کے انجیلا کے ہم اپنے جذبات کے اظہار کے لیے ایک خط لکھا۔

اس خط کو حوالہ داک کرنے کے بعد اس کے سر سے ایک بوجھ مٹ گیا اور اس کی طبیعت میں چرچا ہوا۔

کچھ دنوں بعد اس کو ایک معمولی سی لڑکی مل گئی اور پھر اس کی شادی بھی ہو گئی۔

پانچ سال بعد ایک دن اس نے اپنا جائزہ لیا تو خود کو مستحکم سے خائف اور حال سے بیزار محسوس پایا جو

ماضی کی تاریکیوں میں جھانکنے کا خواہش سے تھا۔

اسے سب انجیلا کو تحریر کردہ خط کی یاد دلاتی تھی۔ رفتہ رفتہ انجیلا کی ہمتی اس کے لیے بہت گہری اور مشکل ہونے لگی۔ وہ اس نشے میں ڈوبا رہتا۔ طرے چھ سال گزر گئے۔ ایک دن بازار میں اتفاقاً ایک پرانے ہم جماعت سے ملاقات ہو گئی۔ اس نے جھپکتے ہوئے ہم جماعت سے انجیلا کے بارے میں دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ انجیلا تو شادی کے ایک سال بعد ہی انتقال کر گئی تھی۔

اس کہانی میں واقعاتی ترتیب بھی ہے اور زمانہ مسلسل بھی لیکن یہ بات ہے کہ واقعات کو جوتی ہوئی

ملنے بھی کہیں نظر نہیں آتی۔ یعنی یہاں پر "چوں کہ" اور "لہذا" کا عمل دخل نظر نہیں آتا۔ کم از کم اس طرح نہیں جیسا کہ بادشاہ اور ملکہ کی کہانی میں ہے۔ یعنی:

"چوں کہ" بادشاہ کے مرنے کا ملکہ کو بہت غم تھا۔ "لہذا" اس غم میں ملکہ جل بیسی، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ دادی اماں سے کہانیاں سننے کے بعد ہمیں ملنے اور معلوم یعنی "چوں کہ" اور "چنانچہ" کے بغیر کہانی ہی نہیں معلوم ہوتی۔

تو یہاں ہم قاری کی حیثیت سے متن کو ردِ تھکیل اور پھر تشکیل نو کے مرحلے سے گزارتے ہوئے متن میں پوشیدہ متنوں کو سامنے لاتے ہیں۔ سب دیکھیے کہ کہانی کا لاہانچا کچھ یوں ترتیب پائے گا۔

چوں کہ کم ہمتی، بیزاری، اکتاہٹ لہذا ایک خیالی دنیا کی تعمیر: توجہ سرخوشی کا عالم، امید چوں کہ تصوراتی دنیا کی توجہ، توجہ غم، ملاسی، بیزاری، احساسِ مہاکائی۔

یہاں شعور کی بحث، جھیز کر کہانی کے غیر واقعاتی ہونے پر اصرار کیا جاسکتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی ردِ احساسات سے قفل ہیں اور شعور کی کلیات کا بیان ہے یہاں جس تجربے کی شرط نہیں، انجیلا وحدت خیال اور یک جہتی کا اظہار اس طرح ممکن نہیں جیسا کہ واقعاتی بیان میں نظر آتا ہے۔ یہ عمومی صورت حال ہے لیکن یہ گمان کرنا کہ ہم شعور کی کیفیت واقعاتی اجزاء سے لا تعلق ہے۔ کم فہمی کے سوا کچھ نہیں۔ تنہائی، غم، خوشی، مایوسی وغیرہ کی کلیات اپنے پس منظر میں واقعاتی بحث رکھتی ہیں، لہذا شعور کی رد کی بھینک پر گھسی جانے والی

کہاں بھی جانے کے دوسرے میں آتی ہیں۔ اس بات کی حرج و مرج اس طرح سے ہو سکتی ہے کہ ہم جان لیں کہ شعور کی روشناسداری کردار کے خیالات کی فنی شکل ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے وجود میں آنے والا جاننے والی کی رسائی ان محسوسات، خیالات اور تجربات تک ہوتی ہے جو شعوری بھی ہیں اور نیم شعوری بھی۔ کردار کے ذہن میں ہادی ساری عمل کے پھیلاؤ کے اظہار عیاں ہے کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ نگاہری بات ہے کہ عیاں کا یہ مطلب نہ صرف فنی تکنیکات پر مبنی ہوتا ہے بلکہ اور نہ ہی روایتی مکالمے کی تکنیک کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یہاں یہ کہا مناسب ہو گا کہ لکھن کے ضمن میں دکھانے کے عمل کو بتانے کے عمل پر بہر حال فرویت حاصل ہے۔ غیر فنی (اور غیر واقعاتی) کہانی میں دینی مادی کی پیداوار ہے۔ اس تجربے نے قاری کو ادب سے دور کرنے میں کیا کردار ادا کیا، یہ سب کے علم میں ہے۔ کبھی کبھار تو یوں لگتا ہے کہ کہانی کار کہانی کے بجائے خود اپنی تلاش میں ہے۔ گھٹا قاری کہانی کو اچھڑا کر ادب چھاپ کر بیچنے والا چھرائی ہوئی آنکھوں سے قاری کی راہ تکدہ ہے۔

کہانی حصہ شعور میں آنے کے لیے عیاں کی تلاش ہے۔ جاننے جیسا کہ ہم نے دیکھا، واقعات پر مشتمل ہوتا ہے، لہذا جاننے لکھن کی تکنیک نہیں بلکہ اس کی بنیادی ساخت ہے۔ جاننے نقطہ لکھن ہی تک محدود نہیں بلکہ ادبیاتی غیر فنی لکچر، کارگزاری کے تحریری احوال، موضوعاتی، تکنیکی بلکہ دیگر غیر ادبی تحریریں اور عمومی تکنیکی اپنے اند میں ایک ضرر لے ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس ادبی تحریروں پر کہیں کہیں ان تحریروں کا گمان ہوتا ہے جو اپنی اصل میں غیر ادبی ہیں اور جن کی طرف قاضی مصنف نے صراحت کے ساتھ توجہ دلائی ہے۔ یہاں وہ لکھی الجھن عیاں ہوتی ہے جو ادب اور غیر ادب کے مابین بہ ظاہر و باہر وجود حاصل کا شائبہ ہے۔ یہ ایک تکنیکی بحث ہے مگر ادب کا ایک ادبی قاری بھی ادبی تسلیم کی کار فرماہوں سے یہ خوبی واقف ہے جو ادب اور غیر ادب کا فیصلہ کر دیتی ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی تسلیم کی ایک ایسی تعریف ممکن نہیں جو اپنی کلیت میں سب کے لیے قابل قبول ہو۔ لہذا یہاں تکنیکی مہارت و صلاحیت اور ادبی تسلیم آپس میں اس طرح گنبد ہو جاتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے طعنے لگنے کے بعد کیا کام حاصل لگتا ہے۔ یوں یہ کہا مناسب ہو گا کہ فہم یا ادبی کی بحث نگری انتکار کے سوا کسی اور صہیتہ حاصل پر مبنی ہو سکتی۔ جہاں تک تکنیک کا تعلق ہے تو اس کی اہمیت سے انکار نہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ میرا اپنے ذاتی تجربے کو اپنے کہنے سے پوری کائنات کا مسئلہ بنا دیتا ہے تو دراصل ہم میری تکنیکی گرفت ادبی صہیتہ کا احترام کر رہے ہوتے ہیں۔ اس بات کی حرج و مرج و ساخت کی جا سکتی ہے مگر فی الوقت یہ ہمارے مسئلے سے مراد کار نہیں رہ سکتی۔

نثر کے ضمن میں یہ بات مثلاً منٹو کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی بے بدل تکنیک کو عیاں اور کہانی میں بے حد کار لگاتے ہوئے اپنی تحریروں میں وہ ذخیرہ پیدا کر دیتا ہے جو ہمیں چھلانے کے ساتھ ساتھ ہمارا گہرا مس کرتا ہے۔ تو ساری بات ہیئت کی مواد پر فرویت کی ہے۔ ہینگ وے کے ناول "Hills of Africa Green" کا تجربہ کرتے ہوئے فریڈرک جنسن تو یہاں تک کہتا ہے کہ قاری کی دل چسپی جانوروں کے کنارے زیادہ اس بات پر مرکوز ہو جاتی ہے کہ مصنف اپنی تحریر میں واقعاتی بیان کو کون کی کس انداز تک لے جا سکا ہے۔ تاہم یہ کہ یہاں جانوروں کا شمار مواد ہے اور اس کا بیان کہانی کی ہیئت میں نہیں بھر کی روشنی میں سامہ لادے گا کہ کہنا کہ شاعری صہیتہ سازی کا فن ہے، ایک نئے رخ سے ہم پر مختلف ہوتا ہے۔ مگر تسلیم ہو جاتا ہے

ہیں جن کے مطابق کوئی بھی موضوع ادب کے دائرہ کار سے خارج نہیں۔ شرط یہ ہے کہ یہ ایسا اظہارِ ادب ہو۔  
 انسان کے ضمن میں فاضل مصنف کے خیال میں Short Story کا ترجمہ "مختصر افسانہ" قرار  
 دینے سے یہ غلطی پیدا ہوئی ہے کہ انسان کو ناول کی تصویر بن لیا گیا ہے۔ مختصر افسانے کی اصطلاح پہلے پہل کسی  
 نے استعمال کی یہ تو میں نہیں جانتا مگر یہ سوچتا ہوں کہ شارٹ اسٹوری کا لغوی ترجمہ کرنا اتنا ہی ضروری تھا تو "مختصر  
 کہانی" میں کیا تباہی تھی؟ شارٹ اسٹوری کے لیے انسان کی اصطلاح دروازہ نکل سے "نگشت" مانج ہے اور اس  
 ثابت کسی دینی فلسفہ کا جواز کچھ میں نہیں آتا۔ انسان کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ ناول کے مقابلے میں  
 مختصر ہوتا ہے، اس کا پلاٹ اور عمومی ترتیب سہجاً کم پیچیدہ ہوتی ہے اور یہ عموماً کسی ایک مرکزی لکڑی محل پر مرکوز ہوتا  
 ہے۔ یہ انسان کی ایک عمومی تعریف ہے۔ عمومی بھی اور ہر وقت تغیر پذیر بھی۔ جو اس حقیقت کا ادراک نہیں رکھتے  
 کہ ادبی نظریات و ترجیحات کا بنیادی رشتہ ریاضی اور طبیعیات کے اصولوں کی حیثیت کے نزدیک نہیں آتا ہمیشہ وہ قبول کی  
 کلیت سے دو چار ہوتے ہیں۔ انہیں نئے کوئی تعریف ہوتی ہے اور نئے ہی کوئی توجہ اس کا نتیجہ ایک ایسی بحث ہے  
 جو کار لا حاصل کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ادب کے قاری کی دل چسپی تو کہانی سے ہے۔ اسے یہاں اس سے فرض نہیں ہوتی کہ ہم کہانی کی وجہ  
 بدی کرتے ہوئے اسے داستان کے مرتبے پر فائز کریں، ناول قرار دیں یا انسان کے زمرے میں رکھیں۔ کہانی  
 ایک مجرد خیال ہے۔ اسے جہاز کے قالب میں لانے کے لیے دیئے، اسلوب اور نقطہ نظر کی ضرورت ہے۔ یہ دیلے  
 الفاظ کا بھی ہو سکتا ہے حرکات و سکنات کا بھی اور قصیدات کا بھی۔ الفاظ کے ذریعے کہانی کا قیام داستان، ناول،  
 انسان اور اشعار کے ذریعے ہو سکتا ہے۔ الفاظ اور حرکات و سکنات کا تال میل اسٹیج ڈرامے کو جو دو میں لاتا ہے اور  
 محل حرکات و سکنات، مثلاً رقص کے ذریعے بھی کہانی کو بیان کیا جاسکتا ہے۔ متحرک تصاویر کے ذریعے حاصل شدہ  
 قصیدات بھی کہانی بیان کرتی ہیں۔

دیلے کوئی بھی ہو، یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ کہانی کے لیے واقعات کا ظہور پذیر ہونا ضروری ہے۔  
 کہانی کار کا منصب یہ ہے کہ وہ ان واقعات کو اس طرح پیش کرے کہ اس میں اس کا نقطہ نظر سامنے آجائے۔ نقطہ  
 نظر براہِ راست بھی ہو سکتا ہے کہ جیسا ہم اصطلاحی کہانیوں کے ضمن میں دیکھتے ہیں مگر اعلیٰ ادبی معیارات اس بات کا  
 تقاضا کرتے ہیں کہ یہ بین السطور ہو یعنی داخلی محسوس ہونے کے خارجی اور اوپر سے توہا ہوا۔ مثلاً کسی عمومی حادثے کی  
 خبر اس لیے نکالی جاتی ہے کہ اس میں قاری کے لیے دل چسپی کا سامان ہوتا ہے۔ لہذا اس میں ہر نقطہ نظر کو  
 اس حادثے کو کسی طرح دیکھا ہے، شامل ہونا ناگزیر ہے۔ کسی دور دراز ملک میں کسی شخص کے حادثے کا ذکر ہوا  
 انسانی ایثار ہو سکتا ہے مگر مقامی قارئین کے لیے دل چسپی کے عنصر سے خالی۔

کہانی کو بیان سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا لیکن بیان یا اپنی خوردکار حیثیت میں مطالعے کا مطالبہ  
 کرتا ہے۔ بیان انسانی تجربات کو مرتب کرنے وال خام مال ہے جس سے حقیقت کی تصویر ہوتی ہے۔ یہ روایات کو  
 محفوظ کر کے ان کی ترسیل کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ہماری یادداشتیں نئی اور محفوظ رہتی ہیں۔ یعنی یہ  
 ہمیں اپنے وجود کو زمانیت کے تناظر میں دیکھنے کی صلاحیت بخشتا ہے۔ وجود سے زمانی عنصر کا رشتہ بدن اور روح کا

دشہ ہے۔ اس طرح سے بیانہ خود تخلیقیت کا مظہر ہے۔

بیانے کو کشش کے ساتھ ملا کر دیکھیں تو یہ ہمیں ایک ایسی فضا میں لے جاتا ہے جو حقیقت اور آشنائی کے عمومی تصور سے بلند تر ہے۔ بیانے کا خود مختار مطالعہ چوں کہ ایک جدید زبان ہے، اس کی ساخت اور امکانات کے حوالے سے توجید و تنقید کے مراحل درود قبول کی کیفیت سے دوچار ہیں۔

بیانہ کی بنیادی تعریف جواسے واقعات کا تسلسل ملاتی ہے، جامد اور حقیقی نہیں۔ ایک نظریے کے مطابق واقعات کے پس منظر میں آباد دنیا میں بھی بیانے کے دائرہ کار میں آتی ہیں۔ ایسی صورت حال میں بیانہ اور غیر بیانہ میں تفریق دستدلی ہو جاتی ہے اور یکساں وہ مقام ہے جہاں حقیقت اور مواد آپس میں اس طرح گنڈھ ہو جاتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہتا۔ یہ ضروری ہے کہ بیانے کا جھکاؤ مواد کی طرف ہو مگر وہ اپنا بھار سے اسے عمل طور پر الگ بھی نہیں کیا جاسکتا۔

اور آخر میں وہی بات کہ کیا بیانہ اور کہانی ایک دوسرے کے مترادف ہیں؟ سرسری طور پر دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب اثبات میں بھی دیا جاسکتا ہے مگر باریک بینی سے دیکھا جائے تو دونوں اصطلاحات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مجرد خیال ہے جو اپنی پیش کش کے لیے بیانے کا محتاج ہے۔ بیان کہہ دو واقعات اپنی اصلیت میں لازماً کہانی کا جوہر نہیں رکھتے، لہذا بیانوں کو کہانی کے وسیع تر کھانچے میں ڈھانے کے لیے تکنیک کا سہارا لیا جاتا ہے۔ لہذا بیانہ کہانی کو مواد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت بھی تشکیل کرتا ہے۔

## افسانے کی حمایت میں (۱)

شمس الرحمن فاروقی

بات یہ ہے نام لعل صاحب کہ ان معاطات پر مناسب ترین رائے دینے کے لیے مجھ سے بھڑوک اس وقت موجود ہیں، لیکن چونکہ آپ نے میری ٹی مور (Harry T. Moore) کی کتاب ”سیویں صدی کا فرانسیسی ادب“ دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے، اس لیے حسبِ توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا۔

یہ درست ہے کہ یہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج فرانس میں ناول نگاروں کا تعداد ہیں لیکن کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے طے پڑے ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دور مارا جا رہا ہے، اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ فرانس اور انگلستان میں، بلکہ سارے مغرب میں افسانے کو ناول کی بس خفی صنف قرار دیا گیا ہے۔ ناول خود ہی ناول صنف ہے بلکہ افسانہ اس کے بھی کوئی سویرا ہی ہے۔ اردو میں آج۔ جی ہاں اردو میں تو بھی ایک سے ایک بڑا اور مشہور جٹاوری صنف ہے جس کی زیادہ تر شہرت کا دار و مدار محض افسانہ نگاری پر ہے۔ لیکن ناول تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا ابھی آغاز ہی نہیں ہوا ہے۔ جن لوگوں نے ناول نگاروں کی ایک کمیپنڈ برائے احمد اور مرثاد کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، ہمارے یہاں افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا۔ ”اسراؤ جان ادا“ (۱۸۹۹ء) کے بعد تو ظاہر لازمی تھا کہ ناول کو خوب فروغ ہوتا۔ اور ۱۸۹۰ء سے ۱۹۳۵ء کے درمیان ناول بکثرت لکھے بھی گئے، بھلے ہی ان کا سیار بہت بلند نہ ہوا۔ لیکن نہ معلوم کیا وجہ ہوئی کہ اس کے بعد ناول کے بازار میں وہ رونق نہ دی۔ یہ ہم چھ کے سوا تمام اہم، غیر اہم، سچے پائے لوگوں نے صرف افسانے کو اپنا لیا۔ خضر مر کے جاسوج ناولوں کی غیر معمولی کامیابی نے بھی جاسوجی ناول نگاری کو کچھ ہمیز نہ دی اور ہمیں جاسوجی ناول کے لیے ابنِ صلی کا انتظار کرنا پڑا۔

افسانے کی گرم بازاروں کے باعث ایک دن وہ بھی آتا جب راجہ جسم نے ”سیویں صدی“ میں اعتراف دیتے ہوئے فرمایا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش اردو میں بمثل تمام وہ جن مجرداتی زوردار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں ملے ہیں، لیکن ان میں کوئی شخص سو پاساں یا جیول وغیرہ کے بہترین افسانے براہِ راست دنیا کے بازار سے لا کر اردو افسانوں کے سامنے دکھاتا اور بات حق۔ مگر جی کے (بعض اوقات) ناقص تراجم سے ترجمہ کئے ہوئے چھ افسانوں کی روشنی میں کسی صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں جیول، گود کی اور تمام الم علم افسانہ نگاروں کا

اخراج کا ہے، اور ایسا ہی ہے جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شکسپیر، سافکلیس (Sophocles) برودی اور لی پو (Li Po) کا اخراج ملتا ہے۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسا ایک زمانے میں ہم بھی میر انیس کو شکسپیر اور باہر ہر کہتے تھے اور کبھی نظیر اکبر آبادی کو شکسپیر کا ہم پلہ مانتے تھے۔ کبھی غالب کو گوکھا سے لڑانے کے لئے ہم لوگ ہر مضمون میں پانچ سات ہار "غالب اینڈ گوکھا" ڈال دیا کرتے تھے۔ کبھی آغا حشر خوی کو "شکسپیر ہند" کا خطاب دے کر دل کی سوچوں پر ناز دیتے تھے۔ اس طرح کے دعووں میں محنت نہیں کرنی پڑتی اور رنگ (اپنے حصاروں) چمکا آتا ہے۔ خالی خولی دھولی کرنا آسان ترین امر ہے اور یہی امر ہمارے غلوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ سنے پرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہمارے تنقید شاعری کے طوطا کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ وہ ہٹاکی ہیں کہ انسان نے ہمارے یہاں تنقید کم لکھی تھی۔ ذرا سوچئے اگر آپ کے یہاں تنقید، سو پاسی اور دس ہاں کے ہم پلہ انسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کہنے کے لئے کاغذ جان کا ذکر نہ کر کے چھٹ بجے شاعروں کا ذکر کرتی؟

اول الاصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے انسانیت کی گہرائی اور باریکی کا مقل فی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں انسان نے اور ناول کا وجود ناقابلِ قوت اور نواں نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے۔ بڑے بڑوں کا ذکر ہوتا ہے غالب میر تقی میر جاتے ہیں، پریم چند، سحر اور بیدی نہیں۔ ناول اور انسان نے پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ اس وقت تو حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور انسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار سائے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اور یہ بھی صرف ہمارے عہد کی بات ہے۔ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں کے نام لیجئے۔ اقبال نے جب شاعری شروع کی تو حالی، فارغ اور امیر و جلال اور شاد عظیم آبادی کا غلط تھا۔ اور جب نظم کی تو حسرت، حالی، بیگم، جوش اور اختر شیرانی کا غلط بول رہا تھا۔ مگر اور فراق، انجمنی طرح جم چکے تھے اور نہ۔ م۔ راشد، میراجی، عجاز، فیض کا ذکر کرنے کا قلم۔ ۱۹۰۰ء سے ۱۹۳۰ء تک اس عرصے میں آپ نے کتنے انسانہ نگار پیدا کیے؟ اہم ایک پریم چند، سانی چھوڑ دیتے۔ سہارو حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، بھٹوں کوہ کپوری، سلطان حیدر جوش، اعظم کریم، مہاشی، سدھن و غیرہ کو بڑے انسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ہیسا آ جائے گا جب آپ فصاحتی بھر، رز کی اور، قیس رام پوری کو بھی کسی لکھن کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں انسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے ہالہ کمی ہے جتنا کہی چلی آتی ہے۔

ترقی پسند انسانہ نگار؟ جناب اس حقیقت سے انکار کیا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے انسانے کو اس لیے نروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے انسانہ معذول ترین صفت تھا وہ نہیں انسانے سے کوئی محبت نہ تھی۔

مئی آپ کو حیرت ہو رہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ اسی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ از خود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرا طرا کے خطابات سے نوازا



جاتا ہے۔ ہر شاہیمان کی تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح غزل کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دستر خوان کے پیچے ہوئے لواٹوں سے اپنا تنہیدی خوان سہا رہے تھے۔ اگر حالی نے دور میں انسانے کا وجود ہوتا تو حالی بھی شاعری کو یک قلم مسترد کر کے انسان نگاری کی تلقین کرتے۔ انسان نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلابدے کر مشق، عاشق و غیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کردیا۔ انسانہ چارہ تو تہت کے پاک کی طرح ست قدم لیکن کار آمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کیلا۔ ترقی پسندوں نے غزل کو سارا اسی حکام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری سے باہر کرنے کی کوشش کی کہ انھیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لوطی کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ سولا حال کے جلاب کے باوجود اس کے رگد پے میں روڑے ہوئے مشتق، غیر ملکی، غیر پروڈیگنڈائی کا سد مارے کا مکمل تنہید ممکن نہیں ہے۔ یہ بد موافق دوسرے ہتھیار بچوں کے اخلاق بھی خراب کر دے گی۔ اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی الخصوص نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے اور شاعری کا مزاج ہر مہم میں پروڈیگنڈے کے خلاف رہا ہے۔ چنانچہ حسرت سوانی سے لے کر فیض اور خدیم تک جس نے بھی غزل کی دعویٰ زلف و رخسار کی بات کی، صرف خیرات بدل گئے۔

لیکن ترقی پسندی اور اس کے فوراً بعد والے مہم میں انسانے کی قبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ انسانہ بذات خود کوئی بڑی تہیں ماحول نامی چیز ہے اور اردو انسانہ خاص کر کے بہت قد آور اور جامعہ ہے، بڑی لفظی ہوگی۔ سو کی سیدھی بات یہ ہے کہ جس منصف کی مراد بھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر پندرہ سال کی ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔ بڑے حاری خوش نصیبی ہے کہ وہ چار و اقل بڑے سادہ جوں مثلاً پریم چند اور منشا اور بیہی نے انسانے کو اپنا لیا۔ اور اب تک جو انسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے انسانے کثیر تعداد میں نہ کی، بہت اچھے انسانے کثیر تعداد میں اختیار مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ Profession competence رکھنے والے انسانہ نگار جن سے اکا دکا بڑا انسانہ بھی سرزد ہو گیا ہو، یا ہو سکتا ہے، اردو میں بہت ہیں۔ لیکن ان کی قبولیت اور شہرت کی بنا پر مخالفت کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں مالی معیار کے بہتے سادے انسانے نکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اردو کے سیاق و سباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں جس نے مصنف انسانہ نگاری کا پر علمت کا جناح پھینکا ہو؟ ایک سو پاساں کا نام ذہن میں آتا ہے، لیکن اس نے بھی حق جھوٹا کر لینے کی ہر تک ناول کا حرا پکھا ہے بلکہ اس کا ایک ناول "ایک محدث کی کہانی" تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے دمرے میں آتا ہے۔ اور میرے خیال میں اس کو پائے دوام بخشنے کے لیے بھی ناول بہت قلیل ملی، ورنہ؟ جناب جنرل کی اہمیت اور خاص کر اس مہم میں رتو اس کے لواٹوں کی وجہ سے ہے۔ اگر جنرل سے لواٹا لگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدمی بھی نہیں دہ جاتی۔ حاصل معاملہ یہ ہے کہ انسانے بھی انھیں لوگوں نے کیے جو سلا ناول نگار تھے۔ انکس کی مثال سامنے کی ہے۔ اسے کون انسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب کا لٹا ہو یا مان، سادہ تر ہو یا کوید، جھاکس ہو یا ڈی ایچ لارنس، سب نے ناول کیے ہیں، ان میں کوئی ایسا

تھی ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں انسانے کی ادبی حیثیت ہے۔ ہمارے یہاں ناول کے مقابلے میں رہائی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے شاعر نے ناول کے ساتھ ساتھ رہائی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو لکھیے تو انہیں دو دیر سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لکھیے تو جوش۔ ناول نے اگرچہ رہائی کے روحانی، مقررہ اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انہوں نے بزرگ سدس محدود میں جو سرے لکھے ہیں، انہیں دور رہائی کی کہتے ہیں۔ ان سب نے رہائی میں فن کاری کا اعلیٰ اظہار کیا ہے۔

لیکن کیا آپ یہ فرض کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سنا سے لے کر جوش و فراق تک سب کی شہرت و عظمت بطور رہائی گو کے ہے؟ اگر رہائی گو ہوں کی حیثیت سے مشہور شعرا کے نام سوچے تو کیا نظر آتا ہے؟ اسو جان اولی، بخت سوز، نعل بدایاں، اور امجد حیدر آبادی۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے برابر ہیں؟ انہیں طرل حسرت کا ناچیدہ دیوان رہا حیات، یا سو جان ولی کا زحالی جزوہ کا دیوان رہا حیات، میر کے چہ دیوانوں میں سے ایک کے بھی برابر ہے۔ عام برائن سوزوں، بدھ سنگھ، گھنڈہ، گھنڈہ، ایک ایک ناول، بلکہ ایک شعر کے پورے پر زور دے گئے۔ کیا آپ کے خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رہائی گو کے ہمارے ذمہ دہ؟ ہمیں بالکل بھی حاصل انسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چہ انسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف مصطفیٰ کی۔ لیکن ہمارے "نعلیں" نہ لکھتے تو عبداللہ حسین کو ایک ہونہار انسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جاسکتا تھا؟ کرشن چتریا بیدی یا بلو یا ہم چہ کے اہم انسانوں کا ذکر مطالعہ آج آپ شرق و قسبل سے کرتے ہیں، لیکن اس شرق و قسبل میں بعد از قہر و دلی عقل بھی شامل ہے۔ "سرد سمندر" یا "کفن" کی اشاعت پر اتنا غفلت نہیں اٹھا تھا جتنا ایک اہم ناول "حظ" آگے کا رہا۔ کی اشاعت پر اٹھا۔ آج یورپ کے ادبی طے آرنلڈ شمٹ (Arnold Schmidt) کے ناول Bottom's Dream پر غصے کرتے پھر رہے ہیں، حالانکہ یہ اس کی مکمل تحریر ہے جو عرضِ طاعت میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہاگ ہوتھ (Ralph Hochhuth) کے مشہور ناول The Deputy کا ہوا۔ واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنلڈ جونز (Ernest Jones) نے ہماری کیا تجزیہ کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین انسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دلچسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھا؟ یہ تسلیم کی غالب اگر صرف رہائی گو ہوتے تو یہاں صرف ہی بڑے آدمی گھبراتے ہوئے دیکھتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کیسے تو یوں کہیں کہ جسے وہ اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ ناول، میر و غالب، انہیں کے لیے یہ ممکن اور اتفاقاً صرف رہائی گو کر صبر کر لیتے۔ شکستہ اور وطن صفت سات نگار ہو کر نہہ سکتے تھے۔

اس لیے لیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پر ہمیں کہ انسانہ چھوٹی صنف ادب کیوں ہے؟ اگر سر فہمست ہی سمجھو (اگرچہ یہ بھی صحیح ہے، کیونکہ "یولیسز" (Ulysses) میں عقلی حیل (Wisdom) بھری ہوئی ہے، اور اگرچہ اتنی ادبی طور پر کہہ کی کے انسانے "چھبیس آدمی اور ایک لڑکی" میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہو سکتی ہے، لیکن عقلی طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ طوطا خاطر ہے کہ میں ہر لحاظ کے ناول کا موازنہ گوہ کی کے انسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ سادق حیدر علی سردھنوی کے پورے ناول "ابراہن کی حید" میں عقلی حیل صرف ہوئی ہے اس

سے زبان محلِ گرد کی لئے اپنے ایک ہر اکراف میں صرف کی ہوگی۔ لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں دوا بیسے لُن کا دل کا  
یعنی جو اُس اور گرد کی جن میں محافل ہو سکتا ہے۔۔۔ اس تو اگر صرف فصاحت کو معیار فرض کیا جائے تو مختصر ترین  
السانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ ضخیم ہوتا ہے۔ پھر انسان کو غزل یا نظم کے مقابلے میں  
چھوٹی منصف کیوں کہے؟ مان لیا کہ سامے اور ناول کے مقابلے میں انسان کو کم تر کہا ہوگا۔ لیکن اس کو شعر سے  
کیوں چھوٹا کہا جائے؟

شاعری کے غدار یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہ نثر سے اعلیٰ تر ہوتی ہے، کیوں کہ یہ اس قوم کا گول  
مول جواب ہوا جس کو سن کر انسانہ نگار بجا طور پر ماضی ہو سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب اور شائستہ  
(Sophisticated) طرزِ اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے جب جنم لیا ہوا تو  
انسان بے چارہ شاید گھسنے پڑھنے کی بھی صلاحیت سے محروم رہا ہوگا۔ جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر گھسرتی جاتی  
ہے۔ جہاں تک ہم جانتے ہیں، ہر ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں، بلکہ بعض زبانوں  
میں تو اس وقت بھی نثر کا آغاز ہو جو نہ تھا جب ان کی شاعری ترقی کی اعلیٰ منزل پر طے کر رہی تھی۔ عربی کی مثال  
سامنے کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرآن کا یہ عربی کا گریہ شاعری ہے تو اس جیسی دوا بیتیں بھی حاکم کے لئے آداس ہیں۔  
سہارہ بھی مسکت و حکم تھا کس زمانے تک عربی زبان میں ادبی نثر محدود تھی۔ بہر حال سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر  
نثر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہو تو یہ شاعری سے اسل کیوں کر ہوئی؟ شاعری تو غیر مہذب، وحشی تھا، کے بھی پس میں آ  
جاتی ہے۔ بھیلوں اور گوندوں کے یہاں بھی اعلیٰ شاعری کے نمونے مل جاتے ہیں، لیکن کیا وہ خطوطِ غالب کو جواب  
پیش کر سکیں گے؟

لہذا انسان کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے کچھ اور کہنا پڑے گا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری ایک خصوصی  
طرح کے علم کا اظہار کرتی ہے جس پر انسان کو قدرت نہیں ہوتی تو جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ انسان بھی ایک  
خصوصی طرح کے علم کا اظہار کرتا ہے، شاعری جس پر قادر نہیں ہوتی۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری میں  
ارتکاز concentration کا وصف ہوتا ہے تو ہم انسانے میں رصحت اور تحلیل نفسی کی ایسی کار فرمائی دیکھ  
سکتے ہیں جو شاعری کے پس میں نہیں ہے۔

میں نہیں، اس پر زیادہ غور کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ انسان  
ایک نرودنی منصف ادب رہا ہے، اور ادب کے خامان میں اس کی حیثیت چھوٹے بچے کی سی رہی ہے جو اگرچہ  
بڑے بچے سے زیادہ ہوشیار ہو سکتا ہے لیکن اسے بڑے بچے کے برابر وقت بھی نصیب نہیں ہوتی۔ تو ایسا کیوں  
ہوتا ہے؟ اب اس حزل پر آپ کچھ لکھ لاکھ کو بھلا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ غارتوی صاحب آپ انسانے کو کم تر کہتے  
ہوں تو کہتے ہوں لیکن میرے خیال میں انسانہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔ آپ مجھے یہ خوش نظر اعلیٰ کر دیں کہ  
تاریخ کو کہاں لے جائیں گے؟ وہ تو آپ کی گردن میں بندھی ہی رہے گی۔ تاریخ کثرت تو بھی بتاتی ہے کہ کئی  
عصر صرف دھن انسانہ نگاری کے ہانس پر چڑھ کر عبادت نہیں بن سکا ہے۔ خود انسانہ نگار کے حامیوں اور  
غداروں کا یہ حال ہے کہ ابھی کچھ دن ہوئے ایک کتاب انسانہ نگاری پر ہے، اس کا عنوان ہی ہے The

Modest Art۔ آپ اس کو احساس کمتری کہیں تو کہیں، لیکن احساس کمتری کا انہماق تو عام طور پر دانشمندی کی عقل میں ہوتا ہے۔ بہر حال اس قصے کو چھوڑ دے، انسانیت کی کمزوری کیا ہے؟ اس پر غور کیجئے۔

بھئی آپ نے یہ سوچا ہے کہ انسانیت کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ بنیادی خصوصیت سے ہماری مراد وہ عنصر ہے جس کے بغیر انسانیت کا تصور نہ کیا جاسکے۔ فرض کیجئے کہ میں کہوں کہ انسانیت کی بنیادی خصوصیت بنیادی Narrative ہے تو اس سے آپ کو انکار تو نہ ہوگا؟ تو پھر آگے چلیے۔ انسانیت کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بنیادی کردار پوری طرح بدلائیں جاسکتا۔ یعنی انسانیت میں یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ جانے سے انکار کرتے چلیں۔ معاملہ مسترد ہو سکتا ہے، کردار مسترد ہو سکتا ہے، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں، احوال اور جزئیات کو حذف کر سکتے ہیں، لیکن اس کے بغیر نہیں۔ پلاٹ غائب کر دینے پر بھی جانے کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ time sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن انسانیت میں time sequence نہ ہو، یہ ممکن نہیں ہے۔ گویا انسانیت time کے چمکے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ یعنی یہ ممکن نہیں ہے کہ انسانیت میں کچھ واقعہ نہ ہو، اس میں کوئی واقعہ event نہ ہو۔ لہذا انسانیت میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کر لی کہ پلاٹ غائب کر دیا، time sequence کو upset کر دیا، اس کے آگے آپ کی گامزنی رک جاتی ہے۔ بڑی صنفِ سخن وہ ہے جو ہر وقت تبدیلیوں کی محفل ہو سکے۔ انسانیت کی چھوٹی سی کمی ہے اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ ان کچھ بات ہو سکیں۔ ایک آدمی ہر قوم، بہت ظالم ہو اور بس۔

آپ نے سائید کے بارے میں غور کیا ہے؟ انیسویں صدی کی آخری دہائی آئے آئے سائید انگلستان سے غائب کیوں ہو گئی؟ فرانس میں ڈراویر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک مارے وغیرہ نے سائید لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد اپنے اپنے دھڑوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو لونا دیکھ دیا، نہ وہ لکھ سکے جبکہ عظیم لکھنے والے شاعر یسوں (Selgfried Sassoon) نے طویل سائید ضرور لکھے ہیں۔

آڈن (Auden) نے بھی اس میں قصوری بہت توڑ پھوڑ کر لی۔ لیکن پھر بھی سائید اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کسی نے نہ لکھا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھا جاتا۔ ملٹن (Milton) اور ولز ورڈز (Wordsworth) نے سائید میں جو کچھ ممکن تھا، کر لیا۔ اس کے بعد گنجائش ختم، صنف ختم ہو گئی غاسٹوں۔

کیا ہاں، مجھ معلوم تھا آپ فزول کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو ہیکڑوں برس سے فزول اسی دھرے پر ہے۔ وہی مطلع و مطلع، وہی ردیف و ردیف کا پتھر۔ لیکن جناب میں فزول کی کاہری بیحد، انسانیت کی کاہری بیحد کے بارے میں بات نہیں کر رہا ہوں۔ میں انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو فزول کی صورت میں برپا ہوئی ہیں۔ مثلاً آپ نے بھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی فارسی) کے اثر سے فزول ہمارے یہاں آئی، خود اس میں فزول کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابل ذکر شاعر فزول نہیں کہتا، اور جو فزول کی وہاں کی بارش ہیں، وہ اس قدر پست و محدود قسم کی ہیں کہ ان کو بدعبارتوں کی قسم کے سامنے دیکھ کر شرم آتی ہے۔ کیا یہ قیاس کی بات نہیں ہے کہ حافظ و سعدی و مولیٰ کی مدائت میں پروردہ شعرا آج فزول نہیں کہہ پا رہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر قیاس بالکل نہیں

ہوتا۔ کیوں کہ فزل میں جس انتہائی تبدیلی کی بناء پر ہندی کے شعرا نے رگی قہی اور جس کو بیدل و غالب نے نکل کیا تھا، اہم اندوں نے اسے بکھر نظر انداز کر دیا اور آج بھی نظر انداز کر رہے ہیں۔ چنانچہ ایم ان میں حافظ و سعدی کی روایت جب حرف پارینہ ہو گئی تو اس کی جگہ لینے کے لئے ہکوئی روایت آگے نہ آئی۔ اور آئندہ کا یہ حال ہے کہ یہاں گھست و رخت کا ایک سیلاب ہے جو ازل سے لے کر آج تک ناشتہ کرتا رہا ہے۔ سب ہندی نے جزا زہ و حریب اور دھزل میں داخل کی قہی انہی تک اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میراگر چہ غالب سے کم ہوا لیکن جس طرز اظہار و فکر کو انہوں نے قائم کیا تھا وہ آج بستا بہست ہمارے عہد میں بھل بھول لایا۔ تیسری طرف سودا اور انشا اور شاہ نصیر و ناسخ کی روایت قہی۔ ان سب نے کچلے چھاس برس میں فزل کی کھیتی میں بولسوں خود رو اور قہی پودے لگائے ہیں۔

کتنی اھل نظر سے دیکھیے تو بھی فزل میں اس قدر تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اگر انہیں کوالت بھر کر دہرایا جاتا رہے تو صدیوں کا زور ستر موجود ہے۔ صوفیہ عاشقانہ، فاسقانہ، زاهدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کر دی تھی۔ لیکن سیاسی، طہریہ، منکرانہ، طرطانہ، یہ سب فزل کے وہ اقسام ہیں جن سے کتنی فخر و کبر و انتقام ہیں۔ انسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جاسکتی۔ فزل پہ ایک وقت سیاسی، طہریہ، منکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاهدانہ، طرطانہ ہو سکتی ہے، انسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ فزل میں انتہائی تبدیلی کے امکان ہی کا ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرگرداں کیا اسے حسرت نے چھری برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر تھے، لیکن فزل اچنی بڑی صنف قہی تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی کی کتھ چھینوں اور سبک ہندی کی پیچہ گیوں کو بھلا کر داغ، جزاآت، ہوسن، بادہ، مصحفی کو ہمارے باپ کے درمیان لا کر سر منظر لگا دینے میں کامیاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں انسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں اتنی گنگا بہہ رہی ہے۔ لیکن جہلپ، انسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہی ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری Pretensions سے آزاد کیا جائے، اس پر غیر ضروری بوجھ نہ لانا جائے۔ یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر انسانے کو انسانیت کی مکمل میں رہائی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہو گا کہ ننھے ننھے انسان لگاڑ جو بڑے بڑے پرچوں میں انسانے چھپا کر خود کو کامیاب اور سارے سمجھنے لگتے ہیں، شاید ادا کی طرف حوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت مانتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر انسان لگاڑی کو بھسک لیا جائے، لیکن تو ہمارے انسان لگاڑوں کو آئندہ کبھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدمی اگر الف کا احتمال قبول جائے، لیکن اس سے زیادہ ممکن ہو گا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ انسانے کیسے لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نو جوان انسان لگاڑ نے پوچھا کہ آپ نے میرے ملاں انسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انہیں میرا یہ جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں جان کر وہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں انسانے کتنا ہے اور ستر کبھی ہے۔ مگر انسانے بڑے حیرت انگیز ہوں کہ اس میں کوئی اور طلبہ بات ہے اور جس ستر میں وہ لکھا گیا ہے، افسانوی ہے، شاعرانہ ہے اور انسان لگاڑی، پہلی منزل میں کامیاب ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید انسان پلاٹ اور time sequence سے متاثر کرتا ہے۔ لیکن یہ انکار بھی اپنی عقل حد تک نہیں لے جایا جاسکتا، کیوں کہ time کے بغیر

انسانیت میں جس قسم کا سکنا چاہیے، (spiritual time, actual time, temporal time) ان سب کا احترام جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے، انسانیت چاہیے کہ کائنات ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ چاہیے یہ یک قسم کا وقت کر کے ہی انسانیت ممکن ہو سکتا ہے (جیسا کہ بعض سے انسانیت کو دیکھتے ہیں) بڑی بھول ہے۔ کاسیو (Camus) اور کافکا (Kafka) کے انسانوں میں بیانیہ کا اظہار بالکل نہیں ملتا۔ رابن گریٹ (Robbe Grillet) کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ یعنی وہ ناول کے واقعات کا لہجہ دیتا ہے۔ گیارہ اور اس کو پوری طرح صاف نہیں کرتا، لیکن اس کے بیانیہ کے خلف نگراں میں وقت کا ربط موجود ہوتا ہے۔ ولیم بورگس (William Burroughs) بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کامیاب نہیں ہوتا۔ کولاج (collage) کی تکنیک انسانیت کی نہیں ہے، میں اسے ابھری فن (visual art) کے دائرے میں دیکھتا ہوں اور اس کو انسانی (ان کی اس نیکوئی میں پرائی کوشش کا نیا اظہار دیکھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہو اور ساتھ ساتھ بالکل ایک ہو جائے، یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں وہی کو آپ من سکیں۔

میر فرمایا آپ نے؟ آپ کے انسانے چاہے "میں بیانیہ کا انکار نہ کیا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن میر بھی اسے اُردو کے بہترین افسانوں میں گنتا ہوں گا۔ سرحد پر کاش کے انسانے "بدلتی کی موت" یا چنگا "ان وقت کے اذیت نام (confusion) کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ بلکہ ان میں نے بعض انسانوں میں فلم کی تکنیک استعمال کرنے کی بہت عمدہ کوشش کی ہے، لیکن وہ ناقابلِ تقلید ہے۔ مرنے کا کام نہیں نہیں دے سکتی۔ ہر انسان اسکرین پر نہیں ہو سکتا، اور اسکرین پر بھی سنی میں انسانیت ہوتی نہیں۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح disguise کر کے لے جاتے ہیں کہ ان کا اگرچہ time الٹ پلٹ ہو جاتا ہے لیکن spiritual time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگاڑ جاتی ہے لیکن بیانے کا دعنا موجود ہوتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین فن میں نظر آتا ہے۔ انسانیت گھسے کے بھانے پر نظم لکھتا اور بات ہے، لیکن اگر انسانیت ہے تو بیانیہ ہوگا۔ انتظام حسین اور اسرار بخش کے انسانے کچھ کم انسانے نہیں ہیں، مگر چہ خالص بیانیہ میں ہیں۔ خالص بیانیہ سے میری مراد ہے ایسا بیانیہ جس میں واقعات کی زمانی ترتیب کا لحاظ نہ رکھا گیا ہو۔

دعنا انسانیت کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے۔ بیانیہ کو شاعری کے ساتھ کچھ خاص بھری نہیں۔ ایڈگار آلین پو (Edgar Allen Poe) نے تو طویل نظم کو ممکن بنایا تھا، کہ کوئی شے ایک وقت طویل اور نظم نہیں ہو سکتی۔ یہ تو خیر انتہا پرستانہ بات تھی، لیکن جن حکومات میں بیانیہ پیش از پیش کام میں لایا جاتا ہے، مثلاً شکاری، بارزہ، یا سریشہ ہاں بھی اکثر ترین مقامات عام طور پر دعویٰ ٹھہرتے ہیں جہاں مطلق شاعرانہ طریقے، مثلاً استعارہ، یا تشبیہ، عمدے کا رواج ہوتا ہے۔ میر کی جو صفت سب سے زیادہ مشہور ہے وہ مکالمہ نہیں بلکہ "دوسری تکنیک" (Homeric simile) ہے۔ انسانیت کا نظم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے نظم ہیں) کے کلمات اور قصصات کی ان جگہ گئیں اور مجبور ہوں گا، تمہارا کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

## افسانے کی حمایت میں (۲)

شمس الرحمن فاروقی

السادہ: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں۔ لیکن ہے کہ ہرپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو پیچیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربراہ اور ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرز اظہار مانتے ہیں۔

نثار: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پھر کی ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اعتراف کرتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ فن ہے اور اعلیٰ الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو سکتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا مشیر اعظم ہے۔ ایسا کھیل اہمیت تو حاصل کر سکتا ہے لیکن عظمت اور جبر ہے۔ انگلستان کے شای خاندان کا پسندیدہ اور خاندانی کھیل گز دوڑ ہے لیکن اس کی بنا پر آپ گز دوڑ کھانے کو عظیم کھیل نہیں کہہ سکتے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گل ڈاٹے میں یہ طوطی حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے مافی کلازیم کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جاسکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پرست (Proust) اور کامیو (Camus) نے بھی افسانے لکھے ہیں، یہ بیانی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریل میں اسرار میں نے گل ڈاٹے بھی لکھا ہے۔ پرست اور کامیو کے افسانے جیسا اعلیٰ معیار کی چیز ہیں لیکن ان کے نادلوں کے سامنے یہ افسانے وہی دھت کر گئے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گل ڈاٹے کی ہے۔

السادہ: اس لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں۔ دیکھیے آپ نے گل ڈاٹے کو کرکٹ سے کتنا اہم ہے۔ گل ڈاٹے آخر کیوں حیرت بھرا جائے؟ اگر بڑوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا۔ ہم گل ڈاٹے یا چنگ بازی یا کڈی کو اپنا قوی کھیل مانیں تو اس میں کیا تاحص ہے؟ آخر ہم بھی تو ایک تہذیب ہیں، ایک قوی شخص رکھتے ہیں۔

نثار: قیامت کوئی نہیں ہے، سوائے اس کے کہ گل ڈاٹے چنگ بازی، کڈی وغیرہ ہماری نظر میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کہہ دے تو جودو (Judo) یا کراتے (Karate) کہہ لیجیے۔ مشرق اہد کے جودو (Judo) یا کراتے (Karate) اور ہمارے یہاں کی بچہ کشی میں وہی رستہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گل ڈاٹے میں ہے۔ استاد میرٹل بچہ کشی ہزار نہیں مارناں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قمرہ ہے وہ اس کا بوجھا۔ لیکن قمرہ

خود تو وہ انہیں بن سکتا۔ وہ بچہ کشی یا گل ڈالنے کو آپ کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ بچہ کی نہیں آ  
کتی جو کالے یا کرکٹ میں ہے۔ یہاں کی بات یہ ہے اگر کالے کا کو بلیک بلٹ (Black Belt) خوش فطرت  
کے لیے بچہ بھی لڑائے تو یہ بچہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں۔ ہر دست اور کامیاب اگر انسان نکلتے ہیں تو یہ  
انسان کا اعزاز ہوا، ان کا نہیں۔

انسان نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی فسادوں کے حوالے سے ایسا بات فرماتے  
کرتے ہیں۔ مغرب کے فساد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

فساد: درست لیکن ذرا غور کر دیجئے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ تنقید میں مشرق اور مغرب شام بہت دور  
نہیں ہیں۔ اور انسان کی تنقید میں تو یقیناً مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلا۔ انسان نگاری کا سن اور اس  
کی تنقید کا طور طریقہ دونوں ہی آپ نے مغرب سے سیکھے ہیں۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن  
چند پرانے کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے؟ جب Beachcroft صاحب اپنی کتاب The  
Modest Art میں لکھتے ہیں کہ ہندوستانی انسان بیوقوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ  
کیوں پھول جاتا ہے؟ بیٹھا بیٹھا آپ اور کڑوا کڑوا تو تنقید کا شیعہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچئے کہ کوئی بات محض  
اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں مانتی کہ  
اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے کبھی گنگو میں انسان کی وقعت کے بارے  
میں ایک بات بھی کسی مغربی فساد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے نہیں بھی یہ کہا  
ہے کہ بچہ کشی مغربی فساد ہے یا ان دیا ہے کہ انسان قہراً کالے رنگ کا ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟  
انسان نگار: آپ نے کسی کام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں مستند ہمارے  
فسادوں سے مستعار ہیں۔

فساد: یوں تو ہمارے کتبہ میں فسادوں کے خیال میں محض ایک پر کسی کو بھی چائس دی جاسکتی ہے، لیکن  
تعمیری عیوب کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی فسادوں سے مستعار ہیں؟  
جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو۔۔۔۔۔

انسان نگار: حوالہ نہ دیا نہ کسی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ انسان شاعری  
سے کتر ہے۔ اور آپ کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ آپ نے انگریزی میں ٹائمز لکھا ہے۔۔۔۔۔  
فساد: تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جا چکی ہیں؟ یا آپ کا فساد  
یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے فسادوں کی باتیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟  
انسان نگار: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے کہ۔۔۔۔۔

فساد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے مآخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا  
میں ایک سے ایک بچہ حال کھسا آ رہی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے مآخذ کا پتہ نہ ہو۔  
میں تو اکثر فسادوں کے خیالات میں تعمیری بہت ممانعت پالی جاتی ہے، یہ کیوں جرم بھی نہیں۔



افسانہ نگار: سوال یہ ہے کہ آخر اس پر دے، مکتوبے کا حاصل کیا ہے؟ اس بحث کا صرف یہ کیا ہے کہ کون سی صنف ادب برتر ہے اور کون سی صنف ادب کم تر ہے؟

نقاد: کلی بات تو یہ کہ اصناف کی درجہ بندی کی بحث کوئی میری ایجاد نہیں۔ اس کی ابتدا ہر طور سے ہوئی ہے۔ مشرق میں امیر خسرو العالی نے اس پر بڑے بڑے اور دقیق سے لکھا ہے۔ نثر اور نظم کے مابین اور امتیاز پر سنگرت شعریات میں بھی خوب گفتگو ہوئی ہے۔ اور نزدیک آجے تو وگن (Hegel)، پھر نطسے، پھر باکھٹن (Bakhtin) نے یہ بحث چھیڑی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اصناف کی درجہ بندی ہمیں اصناف کے بارے میں معلومات فراہم کرتی ہے اور اصناف کی تنقید اس معلومات کے بغیر ہو ہی نہیں سکتی۔

افسانہ نگار: خیر، یہ تو فردی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا اثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے، بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد: اگر میں یہ ان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جائے گا کہ افسانہ کچھ نہیں ہے، نظم کی تری نعل ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ تری نعل کیوں؟

نقاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم archetype ہے تو افسانہ prototype۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آد کی تپ کا درجہ prototype سے اونچا ہے۔ اظاظون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ اظاظون کے بقول، حقیقت صرف ایک ہے، جوازئی ہے اور محسنی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل ہوا۔ پس اگر آپ یہ کہتے کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر میں غور کیجیے۔ نظم کی طرف کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جہتی (centripentality) جو اکثر مرکز گریز ہوگی (centrifugality) میں بدل جاتی ہے۔

نقاد: بہت خوب، مگر نظم میں یہ قربانی کہاں سے آئی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، طلاست، بیکر، وزن، تخیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو یک وقت گرفت میں لانے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم میں اس اعتبار سے نفاذ حاصل ہوتی ہے۔

نقاد: کیا نظم میں مظهر ہوتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح کا؟

افسانہ نگار: نظم کا مظهر نامعلوم ہے تمام مظهر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج نظم ہو جاتے ہیں۔ شعر کیجئے:

شہر جلاں تھا کندہ بھر پر کس کا کاج

گرد و مائل ہے بہت کم سجدہ پاگ

یہاں شعر و ادب حقیقی ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنارہ جراحی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی۔ گرد و مائل اور  
بہت کم سجدہ اور بلا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کلریج (Coleridge) اس کو mental  
space کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر (Spenser) کی فیری کونی (Fairie Queene) کے شعر  
نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔

فائدہ بالکل درست۔ اس وقت انکار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کہیں کی نہیں کلریج سے بہت محبت  
ہے۔ آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مضامین کے مجموعے "نقد و مکتب" میں سب سے بڑی خوبی یا محووظی قلمی کہ  
اس میں جگہ جگہ کلریج اور رچرڈس (I.A. Richards) کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا  
ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں۔ علی الخصوص شعراء کا، کیا ایسا شعر نامہ لسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جائیے  
کہ روب گریئے (Robbe Grillet) تو بہر مائل mental space کا سخت مخالف ہے۔ وہ کہتا ہے  
کہ شے محض شے ہے، اصلی اور محسوس۔ اچھا بھڑے روب گریئے تو سر بھرا ہے، آپ اللہ کے فائدوں سے بوجھ  
کٹائیے کہ غالب کا شعر انسان ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے۔

انسان نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

فائدہ: آپ پوری بات سن لیجیے پھر یہ کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور شعر بھی۔ انسانے  
میں یہی چیزیں ہوتی ہیں۔ پلاٹ؟ اور تو اس قدر مرید ہے کہ روب گریئے بھی سر دھٹکا ایک شخص، بلکہ ہمارے شخص،  
گھنٹے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے تو من تیز نے گردا گردائی، یہ گرد و پا کی موجوں پر پڑی۔ سوچیں بھی  
جیو رتار تھیں۔ وسط دریا سے ساحل تک دو بار بار اس تیزی سے آئی اور جاتی تھیں کہ باس پر تک ہی تھیں۔ لیکن تو من  
تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ دور شک و خوف سے بے چین ہو گئیں۔ کون گزرتا تھا؟ کون تھا اور نہیں ہے  
لگام پر سوار، جس نے یہ عظیم برہا کر دیا؟ ایک عظیم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گردا گردائی ہے اور شورا تھا  
ہے،) اور ایک عظیم دریا پر۔ وہ خود فطرت کی ہی پک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب خاک و بار سب میں وہی وہ  
فائدہ کون تھا؟

انسان نگار: اس طرح تو ہر شعر میں انسانیت محووظی پا سکتی ہے۔

فائدہ: اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی انسان ہے، لیکن  
پھر بھی یہ انسان ہیں، کیوں؟

انسان نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا شعر نامہ درد و غم ہے، بلکہ کی رنج و کشت ہے۔ مگر میرا خیال ہے  
ایسا انسانے محووظیے جاسکتے ہیں جن کا شعر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

فائدہ: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیوں کہ انسانہ کسی واقعی شعر کے حوالے کے بغیر سمجھائی نہیں جاسکتا، لیکن  
اگر یہ ممکن بھی ہو تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری انسانے کی نقل ہے؟

انسان نگار: اچھا مان لیا کہ انسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک کامل قدر منصف و سخن ہوا، کیوں

کہ یہ شاعری ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورت حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔  
 ظاہر اب اگر میں کو سے اور فہم والی شخص کہوں گا تو آپ اور بھی غماہوں گے۔ لیکن حقائق پر طرفہ میرا  
 خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ دماغ کا ہے، وہ ہے کانٹیکس اور اس کی بڑی  
 وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال ستر کا نظام ہے۔ ستر پر شعری برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں، کسی مغربی فنکار  
 حال نہیں۔

افسانہ نگار کی زبان "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور ستر" میں۔

ظاہر ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور لوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ  
 درست ہے کہ افسانے کی ستر تخلیقی ستر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے  
 کہ تخلیقی ستر میں شعر کے جھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض فنکاروں کا یہ بھی خیال ہے کہ  
 جہاں نظم میں بنیادی اکائی نقطہ ہے، وہاں افسانے میں بنیادی اکائی نقطہ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رجسٹریز کی  
 اصطلاح میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی referential element کا  
 ہونا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت  
 ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری اور مدار ہے تو افسانہ بھی زور دار ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور ہمارے  
 کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دینے بغیر ناچھٹا افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس  
 بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی فنون فنانس، مشورہ جاکر برائے بیت یعنی slack کی گنجائش نہیں  
 ہوتی، لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی slack نظر آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں  
 ہو سکتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر کو دیکھئے۔  
 ان کے یہاں slack کی کثرت چھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی لہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور  
 ہیں لیکن غالب، اقبال، میر، انیس کے بہترین کام میں slack کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

غیر ہن ہاتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترغیب یعنی heightening کی  
 جس سطح پر محدود میں آتی ہے، وہ زیادہ تر اس کی زبان کی سرحدوں سے ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ اور اوراد، بیان سے کام  
 لینا چاہئے۔ اس تمام حالات میں ترغیب کا سطور ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ، افسانہ نامی  
 ایک شخص جیم ہالی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتفاقاً نہیں، جیم ہالی لڑکی کی  
 promiscuous لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر انصاف کی لڑکی ہے۔ لیکن افسانہ کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس  
 کو ایک آگ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ  
 اپنے دوسرے عاشقوں کو اظہار تائی بھرتی ہے کہ دیکھو افسانہ کتنا عاشق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔  
 ایک دن وہ آتا ہے کہ افسانہ جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ڈراما بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک  
 سٹاک بکس کے ساتھ افسانہ کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبواتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے  
 دھار پر لکھتی ہے۔ سب ایک شعر طے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے۔

کس کس طرح سے مجھ کو نہ سوا کیا گیا

غیروں کا نام میرے لیے لکھا گیا

اب آپ نے ترقی کی کار فرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف "کس کس طرح سے نہ" کہا گیا ہے۔ جیم پر promiscuous ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے۔ صرف "غیروں" کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے ماحثوں سے ہوتا ہے اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ "میرے لیے" میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خود کٹی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی مار دی ہو۔ انسانے میں اس واقعے کا یہ طبع واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں الف کی خود کٹی یا تلے لکھا فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے۔ "نام لکھا گیا"۔ انسانے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کٹی کٹی کی ماحثوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے۔ لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہو گیا ہے، لیکن اپنی face value پر نہیں۔ انسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ face value پر قائم کرنا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس راجح اور اکابر لوگوں کا جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا مخالف اور جیم اور غیروں کا، ان سب کا تذکرہ انسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر انسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتفاقی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں دو ٹوک، وہ اختصار و انداز ضروری نہیں ہو سکتا جو اس شعر میں ہے۔ اور استعارے کی منزل پر دیکھتے تو اس شعر کی کہانی یہ ہے کہ ظلم ماحث کو مسترد کیا گیا تو وہ اسے اپنی موت قرار دیتا ہے، اور اس کی مشقت نے اس کو چھوڑ کر اصدوں پر اتھارت کیا تو گویا ان کا نام ظلم ماحث کے خون سے داستان عشق میں لکھا گیا۔

انسانہ طور لیکن انسانے کی تھیلاٹ اور اس میں واقعات کا ذخیرہ ہمارے اثر میں اضافہ کرتا ہے۔

خدا: اضافہ کس طرح مانا جاسکتا ہے؟ اگر آپ سے اضافہ نہیں گے تو وہ خالص انسانے کا مروجہ صفت نہ ہوگا، بلکہ فحاشیات کا ہوگا۔ مثلاً یہ تو ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لفظ نہ بیان لکھیں کہ چڑھنے والے فحش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے اثر میں کیا اضافہ ہوگا؟

انسانہ طور بنیادی موضوع کیا ہے؟

خدا: بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ بنیادی موضوع ہے عشق اور انسانی زندگی پر (یا کسی ایک انسان کی زندگی پر) اس کا اثر۔ اسی صاحب "شہاب کی سرگزشت" جیسے سادہ ترین انسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے انسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجئے ایک شخص نے پانچ سو پچھلے میں میں بچاؤ میں لیا اور ایک شخص نے بچاؤ میں لیا میں چالیس میں لیا۔ لیکن اگر آپ اس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ بچاؤ میں لیا کوئی نہ کہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھکا اور بڑے کاروائی ہے۔ انسانہ طور کی مثال اس تو کر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس

کے مالک نے ایک قفل دی تھی۔ جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی نین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے۔ شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے غل نہیں کھاتا۔ انسان نگار بے چارہ گھبرا جاتا ہے۔ اور زبان کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے۔ وہ اپنی لطرت سے بھج ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، انسان تو پھر انسان ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریح خامہ کو کون سے سرفش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لحاظ میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سینکڑوں برس کا سو یا اسیا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ بین کو تاریک کر دیتا ہے انسان کو یہ لگے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکچہ چمن چمٹا کر یک سنی کے بجائے سکتی ہو جاتا ہے۔

انسان نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا انسان ہے اور ایک سے تینا طائفے والا

نوکر شعر ہے تو پھر تنہید کیا ہے؟

فادر: ظاہر ہے کہ ایک قفل کو ایک ہی طائفے دیکھنے والا نوکر تنہید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی

طرح فادر کی تنقید میں بھی مدح اور نانت چھٹا لکھا ہے۔

انسان نگار: (تہہ)

## افسانے کی حمایت میں (۳)

شمس الرحمن فاروقی

فادر فیر ایک: ایسا لگتا ہے نئے انسان نگاروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ وہی چہرہ کی پٹی ملائی جن کا مطہم خود انہیں بھی ٹھیک سے نہیں معلوم، وہی پتلف ایمان جان، وہی زندگی سے بیزاری۔ جو ایمانیاں آج سے چند ہی سال پہلے کے انسان نگاروں کا طرہٴ تہوار تھیں، اور جن کی وجہ سے ان پر کفن طعن ہوتی تھی، آج کے انسان نگاروں میں بھی نمایاں ہیں۔ پچھلے انسان نگار تو پھر بھی کسی نہ کسی طرح جان بچا کر نکل گئے، لیکن آج کی نسل کا خدا اسی حافض ہے۔ کہانی مر رہی ہے۔ اب اس کے کفن وطن کا انتظام کرنا چاہیے اور آج کے افسانہ نگاروں کو بھی اس کے ساتھ دفن کر دینا چاہیے۔

فادر فیر دو: جی نہیں، شاعری کی طرح انسانے میں بھی ایک تیسری آواز پیدا ہو رہی ہے۔ ایک بے نام شخص: جس آواز کو آپ تیسری آواز سمجھ رہے ہیں وہ صرف آپ کے کانوں میں بج رہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ آپ نے بعض ایسے شاعروں کے یہاں بھی تیسری آواز تلاش کی تھی جو میں بھیج رہی ہے۔ شاعروں میں داد و تحسین دے رہے ہیں۔ تیسری اور چوتھی آواز کا پتھر چٹا کر آپ اپنے دو چار حاشیہ نویسوں کو تو خوش کر سکتے ہیں لیکن کاری کو بے قول نہیں بنا سکتے۔

فادر فیر دو: مارکس نے بھی احساس تھا کہ کو ایک حقیقت قدر مانتا ہے۔ اگر آج کا انسان نگار اپنے ماحول سے بیزار ہے اور اس میں خود کو تنہا محسوس کرتا ہے تو کیا ایک صارف اور محسوسات ہے۔

بے نام شخص: آپ مارکس بے چارے کو مفت بدنام کر رہے ہیں۔ تنقید کے مسائل تو ادبی سطح پر طے کیے جاتے ہیں۔ ہاں انکم ٹیکس کے بارے میں کچھ کہنا ہو تو مارکس کا حوالہ ضرور دیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کل تک تو آپ احساس تھا کہ اور ماحول سے بیزاری کو بہت بھانپتے تھے اور آج اسے صارف اور حقیقت قدر مان رہے ہیں اور کل تک تو آپ آئیڈیالوجی کے منکر تھے اور آج ہر چیز کو آئیڈیالوجی کی کڑی پر غماز ہے ہیں۔ یہ ایسا گر صارف اور حقیقت قدر کی تلاش ہے تو۔۔۔

فادر فیر ایک: (بات کاٹ کر) امی آپ کہاں کا رہنا لے بیٹھے۔ میں نے انسانے کے خلاف نہیں ہیں۔ لیکن تو اس کا بڑا اور درد ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ نئے انسانے میں طاقت کا بچا ایمان بچ گیا ہے کڑا اور کوا لہجہ ہے ہیں اور مرا لہجہ نہیں۔ نئے انسانے کے وطن ہے۔۔۔ میرا مطلب ہے بطون سے، طاقت کا برکتیں ہوتی۔ مجھے ایمان لگتا ہے کہ ان انسان نگاروں نے طاقت کو جبراً وائیشن کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ لیکن انسانیت بہت سلی اور نعلی معلوم ہوتا ہے۔

فادربرو: نہیں، اصل بات یہ ہے کہ ان افسانوں میں کہانی پن کا فقدان ہے۔ ان کو پڑھنا پڑا شکل ہے۔ ان افسانوں میں واقعات کی کمی ہے، بعض افسانوں میں تو بہت معمولی سادہ واقعہ ہوتا ہے۔۔۔۔۔  
السانہ نگار: (وہی آواز میں) اتنی سی بات جی جیسے افسانہ کر دیا۔

فادربرو: جی، کیا کہا؟ اب اتنی سی بات، اتنی سی بات پر السانہ نہیں بن سکتا۔ السانے کو مذموم کام حیات کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ افسانے میں خیر و شر کی آویزش ضروری ہے، اور خیر کو شر پر فتح مند بھی ہونا چاہیے۔ اصل زندگی میں چاہے کچھ بھی ہو، لیکن السانے کو چاہیے کہ خیر کے ہاتھ مضبوط کرے اور لوگوں کو یقین دلانے کہ خیر ہمیشہ غالب آتا ہے۔ افسانے کا فرض ہے کہ وہ عوام کی امیدوں کو بیدار رکھے، انہیں ایک روشن مستقبل کی طرف پیہم کا حزن دکھائے۔ اگر افسانے میں بھی شر کی فتح ہونے لگے گی تو افسانہ دار اصل زندگی میں شر کی کیا رو؟  
بہنام شخص: یعنی آپ السانے میں واقعیت کے خلاف ہیں؟

فادربرو: کون کہا ہے میں واقعیت کے خلاف ہوں؟ میں تو عینیت پرست ہوں، جو سب سے بڑی واقعیت پرستی ہے۔ جتنی حقیقت یہ ہے کہ انسان کا مستقبل روشن اور اس کی تقدیر اچھی ہے۔ آج انسان جبر اور بدی کے خلاف نبرد آزما ہے، اس نبرد میں آج وہ قدم قدم پر پہاڑ اور پہاڑ ہے تو کیا ہوا؟ کل وہ ضرور ظفر مند ہو گا۔ میں انسان نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ مکمل کی بات کرے۔ آج کی ماتم داری بہت ہو چکی۔

السانہ نگار: لیکن آپ تو کہانی پن کے بارے میں کچھ کہہ رہے تھے۔ اگر آپ میرے افسانے میں واقعات کی کثرت چاہتے ہیں تو شاید ایسے واقعات بھی درآئیں جن میں آج کی ماتم داری چھلکتی ہو۔

فادربرو: واقعات کی کثرت ہوگی تو افسانے میں کہانی پن تو آ جائے گا۔ السانہ پڑھنے میں آسانی تو ہوگی۔ اس وقت آپ کے السانے پڑھنا تو ہے کے پتے چھٹا ہے۔ جب آپ کے یہاں واقعات کی کثرت ہو جائے گی تو میں آپ کا ایسے واقعات منتخب کرنے کا طبقہ کھاؤں گا جو عینیت پرست واقعیت کا استحکام کریں۔ انکا واقعیت کسی کام کی نہیں جو حقائق حیات کے جیسا تک پیلوں کو سامنے لائے۔

السانہ نگار: میں بڑی الجھن میں ہوں۔ مجھے عینیت پرست واقعیت کچھ نہیں معلوم۔ مجھے تو صرف یہ معلوم ہے کہ میں اپنے گرد و پیش کی زندگی سے السانے چتا ہوں۔ اب رہے واقعات، تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ ایک ہی وہ واقعے سے کام چل جائے تو واقعات کی بھرمار سے کیا فائدہ؟

فادربرو: (بڑے جوش سے) کام چلتا کہاں ہے؟

بہنام شخص: فقدان لہذا صاحبان، کیا آپ یہ بتانے کی رحمت کریں گے کہ "ہوستان خیال" "نور"؟

داستان امیر حمزہ میں واقعات کی کثرت ہے یا نہیں؟

فادربرو: ایک زبان ہو کر (یقیناً) ہے۔

بہنام شخص: تو بھران میں کہانی پن بھی ہو گا؟

دلوں: (خس کر) یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے؟

بہنام شخص: پھر تو آپ دلوں صاحبان نے یہ دلوں کہیں اول تا آخر بار بار پڑھی ہوں گی؟





ہو گیا، لیکن انسانی ضروری طرح سے بروئے کار نہ آیا۔ انسانی ضرور اس وقت بروئے کار آتا جب درخت، پتھر اور  
نہر، جیوں میں براہ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انہیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔ تجربہ میں انسانی  
ضرور کم ہوتا ہے، اس لیے اگر کام نہ کر سکیں تو ہمیں ان کے اچھے بھلے کی اتنی فکر نہیں ہوتی کہ ہم یہ سوچیں کہ  
اب ان پر کیا گزرنے والی ہے، یا جو کچھ گزر چکا ہے وہ ہمیں کس طرح متاثر کر رہی ہے۔

السانہ گارتھ تجربہ اس لیے اچھی گفتی ہے کہ میں اس کے پردے میں جو چاہوں کہہ سکتا ہوں، ایک ہی  
بات کے ذریعے کی باتیں کہہ سکتا ہوں۔

بہ نام شخص: ٹھیک ہے، لیکن انسانہ صرف بات سے نہیں بنتا۔ انسان کی بات کا نفاذ کرتا ہے جس  
کے بارے میں ہمیں کچھ ہو، جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر وہ بات واقع ہو رہی ہے ہمیں  
انسانی سطح پر دلچسپی ہو۔ ایسے لوگوں کو آپ کردار بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ وہ انسان ہی ہوں، یا ان کو  
انسان ہی فرض کیا جائے۔ وہ جانور بھی ہو سکتے ہیں، اور درخت اور پھول بھی، جن اور پری بھی، اور فرضی مخلوق بھی۔  
شرط نہیں یہ ہے کہ ان کے جذبات یا حرکات ہمارے ساتھ کوئی رد عمل پیدا کریں، ہم یہ کہہ سکیں کہ یہ بات ہمیں غراب  
لگ رہی ہے، یا اچھی لگ رہی ہے۔ یہ بات بھولی معلوم ہوتی ہے، یا اچھی معلوم ہوتی ہے، وغیرہ۔ مثال کے طور پر،  
میں اپنے انسانے میں لکھتا ہوں: "اچانک بہت تیز آندھی مٹی۔" یا ایک تجربہ ی بیان ہے، اس کے کی سنی ہو سکتے  
ہیں، اور سب سنی سچ بھی ہو سکتے ہیں۔ "آندھی" کا مطلب اٹھنا یا کوئی تباہ کن فوجی حملہ، کوئی سیاسی تحریک،  
کوئی دباؤ، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ہر انسان صرف اس جملے تک محدود ہو تو اس کے ملاحتی استعاراتی ابعاد کے باوجود  
آپ اس سے انسانی سطح پر متاثر ضرور ہوں گے، لیکن اس سے کام نہ لیں۔ مثلاً ایک شٹل یا مریخ کو دیکھ کر آپ  
تجربہ ی یا عقلی لحاظ ضرور کر سکتے ہیں کہ یہ ایک اقلیدی شکل ہے اور اس کے ذریعے ریاضی کے لٹاں لٹاں مسائل  
حل ہو سکتے ہیں۔ لیکن انسان جس سطح پر اپنا عمل کرتا ہے وہ اقلیدی شکل سے بالکل الگ ہے۔ اب فرض کیجیے انسان  
یوں ہے: "اچانک بہت تیز آندھی مٹی اور چراغ بجھ گیا۔" اب ایک انسانی پہلو در آتا ہے: "چراغ" جیسے انسان روشنی  
کرتا ہے اور جس سے وہ تاریکی کے مقابلے میں مدد لیتا ہے۔ لیکن مجرد چراغ کا اگر بھی انسانی صورت حال کو پوری  
طرح کا تم نہیں کرتا۔ "چراغ" کی تجربہ ی حیثیت بہت لمباں ہے، ہم اسے استعارے کی سطح پر زیادہ آسانی سے  
قبول کرتے ہیں۔ "چراغ" یعنی کوئی زندگی، کوئی شخص، کوئی امید، کوئی آرزو وغیرہ۔ لہذا یہ بیان بھی آپ کو عقلی  
سطح پر متاثر کرتا ہے، آپ کی ذاتی انسانی حیثیت کو متوجہ نہیں کرتا۔ پھر فرض کیجیے انسان یوں ہے: "اچانک بہت تیز  
آندھی مٹی اور چراغ بجھ گیا۔" مجھ سے غریب طالب علم نے اپنی کتاب بعد کر کے ایک طرف رکھ دی۔ "اس عبارت  
میں "آندھی" کو "چراغ" دونوں کی تجربہ ی اور استعاراتی حیثیت معدوم ہے۔ اس کے بجائے ہمیں معلوم ہوتا  
ہے کہ کوئی طالب علم اتنا غریب ہے کہ وہ کسی چراغ سرور گزرنے کی روشنی میں اپنا سبق یاد کرتا ہے۔ آندھی نے چراغ  
بجھا دیا تو طالب علم کو مجھ سے اپنا سبق ادھوا چھوڑا ہوا۔ ظاہر ہے کہ اس عبارت کے تینوں کلیدی حاسر (آندھی،  
چراغ، طالب علم) ہمارے لیے ایک فوری انسانی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس میں الفاظ اگرچہ پہلی دو عبارتوں سے  
زیادہ ہیں لیکن بات محدود ہو گئی ہے۔ اس محدود بات سے ہمیں جو دلچسپی ہے وہ اس دلچسپی سے مختلف ہے جو سچا

کہاوت سے حق۔ نہایت کہ وہ بات سے ہماری دلچسپی اس طرح کی تھی جیسے کسی اقلیدی شکل سے ہوتی ہے اور  
ظاہر ہے کہ اقلیدی شکل افسانہ نہیں ہوتی۔

خدا فیروز ایک: اسی آپ نے تو پہلا پتھر دے ڈالا، ہم تو بے چارے اور وہ ظاہر ہیں۔ ان موجد لیلوں سے  
ہمیں کیا لینا رہتا ہے؟ افسانہ نگار صاحب آپ جواب دہ ہیں، آپ بتائیے، آپ کے لائلوں میں کہانی کہاں کہیں  
نہیں ہے؟

افسانہ نگار: ایک بات تو ان صاحب کی ہیرے بھی دل کو لگتی ہے۔ ہم لوگوں کے لائلوں میں کرداروں  
کی نگار پادہ "میں"۔

"وہ" "الف" "جیم" "وہ پوز صاحب" "وہ جوان" "وہ عورت" وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔  
اگر لوگوں کے نام بھی ہوتے ہیں تو ان کی شخصیتیں نہیں ہوتیں۔ مثلاً آپ مشکل سے کہہ سکتے ہیں کہ کھان افسانے  
میں کردار ہیں (مثلاً احمد اور محمود) اور ان کے کردار شخصیتوں کے نمایاں پہلوں یہ ہیں اور یہ ہیں۔

خدا فیروز: (خوش ہو کر) تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ لوگ کردار نگار میں کام ہیں؟  
بے نام شخص: نہیں، بلکہ ان لوگوں نے کردار نگار کی کوشش ہی نہیں کہ ان لوگوں نے واقعات پر بہت  
زیادہ زور دیا لیکن یہ خیال نہ کیا کہ واقعات اسی وقت افسانہ بنتے ہیں۔

افسانہ نگار: جب وہ ایسے لوگوں پر واقع ہوں یا ایسے لوگوں کے ذریعے واقع ہوں جو ہمیں انسانی سطح پر  
متحرک اور حیرت کر سکیں۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم لوگوں میں انسانی عنصر کی کمی ہے؟ کیا ہمارے افسانے غیر  
انسانی یا انسانی ہیں، یا وہ انسان کے منکر ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، آپ لوگوں کا ایسا بھی سمجھا ہے اور کارنامہ بھی سمجھا ہے کہ آپ لوگوں نے انسان کو  
نمرودی سطح پر دیکھا ہے۔ اس طرح آپ لوگ انسان کے دکھ درد کا احساس اور اظہار، حسی طور پر یعنی خوبی سے کر  
سکتے ہیں شاید کسی نے نہیں کیا ہے۔ لیکن آپ کے انسان صرف نام، پرچائیں اور علامت کے طور پر پیش ہوتے  
ہیں۔ اس لیے آپ کی بات تو پوری ہو جاتی ہے لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے، کیونکہ  
افسانے کے ساتھ انسانی توجہ کی شرط ایسی لگ گئی ہے کہ اس سے مغربی الحال ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ وہ بگڑنے کی  
طرح آپ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے افسانے کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ دلچسپ نہ ہو، اگر افسانہ دلچسپ ہو گیا تو  
کمال ہو گیا۔ وہ بگڑنے کے بہت پہلے ایک بگڑے دل فراخ منشا نے بھی کہا تھا کہ شاعری کی خوبی یہ ہے کہ  
وہ غائب ہو، اس معنی میں کہ جس طرح کی شاعری کو آپ اچھی کہتے ہیں، وہ ہمیں منکھوتیں اور ہادی شاعری آپ  
کو غائب معلوم ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم آپ کے معیاروں اور آپ کی پسند کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن  
مجھے لگا رہا ہے کہ آپ لوگ (یعنی آج کے افسانہ نگار لوگ) یہ کہنے کو بھنی تیار نہیں ہیں۔ (ماتھے رکھا اور سال کوٹا  
ہے) لیکن ماس افسانے میں صرف کردار ہیں: "ہم" "تو" "وہ"۔ اگلے افسانے میں بھی وہ کردار ہیں: "میں" اور  
"تو"۔ اگلے افسانے میں وہ کردار ہیں: "گرگٹ جیسی شکل والا آدمی" اور "نوجوان"۔ اگلے میں "کر" "ماتادین" نام کا  
ایک شخص توڑی دیر کے لیے دکھائی رہتا ہے۔ اس کا افسانہ سے کوئی ذمہ تعلق نہیں، ماتادین کی جگہ اقب، بے نام، جیم،

کہہ کہ لیجئے۔ پھر ایک اور کردار ہے۔ "یہ لے لے سے تھک رہا پراسرار آدمی"۔ غرض سارا انسان ایسے ہی لوگوں سے آباد ہے۔ اگلا انسان بھی "میں" سے شروع ہوتا ہے۔ جو کردار بعد میں آتے ہیں وہ (مثلاً) "میں" کی جی سی ہے اور پھر ایک شخص جس کا نام "میں ہی ہے"۔ میں ہی ہے کی بھی کوئی حیثیت نہیں، وہ صرف "میں" (جو "وہ" میں کی بدل جاتا ہے) سے جاولہ خیال، یعنی "میں" ("یا" "وہ") کے تاثرات جاننے کا ذریعہ ہے۔ اگلے انسان میں (مثلاً) وہ لڑکے ہیں جو ایک ٹی کو پکڑا چاہتے ہیں۔ لڑکوں کے نام ظاہر نہیں کیے گئے۔ اگلا دیکھیے۔

فادربر ایک: (گڑ گڑا ہوا) میں بس رہے ہیں۔ آپ ملاحظہ فرمائیے۔

فادربر دو: (فادروں سے) پہلے آپ لوگ "ماستان امیر حزرہ" پڑھ کر آئیے، پھر یہاں لب کشائی کی رحمت کیجیے۔ (بے نام شخص سے مخاطب ہوتا ہے) یہ بات تو دل کو لگتی ہوئی ہے، لیکن اگر ہم کردار سازی میں لگ گئے تو مجھے خوف ہے کہ ہمارے انسان کا ماضی پہلو ہٹا دیا جائے گا۔

بے نام شخص: یہ ممکن ہے، لیکن ضروری نہیں۔ کیوں کہ کردار سازی کا کڑا کوس اب وہ معنی نہیں رکھتا جو پریم چند بلکہ منظوم کے زمانے میں تھا۔ اس وقت کردار سازی میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ انسان نگاری کی ذاتی پسند و پسند اس کی کردار سازی میں جھلک اٹھتی تھی اور نگاری کی آزادی خطرے میں آ جاتی تھی، اس لیے قاری ہر اس انسان کو مسترد کرنے پر تامل رہتا تھا جس میں انسان نگاری پسند و پسند یا اپنے اخلاقی فیصلوں کو نگاری پر مسلط کر چاہتا تھا۔ لیکن کردار سازی کی اور بھی صورتیں ہیں۔ کافکا کی مثال سامنے ہے۔ کہ اس کے کرداروں میں باطنی زندگی کچھ ہوتی نہیں۔ ایک اور صورت irony کی ہے، یعنی کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے لیکن پڑھنے والے ہندوؤں پہلو ہٹا دیتے ہیں (خف مسکراہٹ) یا روشن ہو سکتے ہیں، اگر وہ خود کا خود نہ ہو۔

فادربر ایک اور دو: (خوف سے) تو کیا آپ جا پائی فادر ہیں؟

بے نام شخص: (مسکراتا ہے)۔

انسان نگار: لیکن میں انسانے میں واقعے کی اہمیت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔

بے نام شخص: تجھ کو بہت کی تو آپ کو کڑی ہو گی۔ اس وقت آپ لوگ واقعے سے واقعی کام لے رہے ہیں جو پریم چند کردار سے لیتے تھے اور جس کے لیے آپ پریم چند کو مسترد کرتے ہیں۔ یعنی پریم چھا ہے کرداروں کے ذریعے اپنی ذاتی پسند و پسند قاری پر مسلط کرتے تھے، اور آپ لوگ واقعے کے ذریعے قاری کی طرف قاری ختم کرنا چاہتے ہیں۔ آپ چاہتے ہیں کہ قاری آپ کے واقعے سے واقعی مطلب لے کر آپ کو پسند ہے۔ اگر آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ سگریٹ دینا ہے تو آپ کا انصاف بات کو طرح طرح سے ظاہر کر دیتا ہے کہ آپ کسی اور نتیجے کو برداشت نہ کریں گے۔ مگر قاری یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے نتیجے آپ کا لے۔ لیکن خود آپ سے اخلاقی فائدہ کرے، لیکن وہ آپ کے نتائج کو وہ کے پھاڑے کی طرح جبراً نہیں پڑھنا چاہتا۔

فادربر ایک: ابھی آپ ایسے ہی لالہ بھکر ہیں تو یہ قہرے کہاں لوگوں کے انسانے سمجھ میں کیوں نہیں

خدا نبرود: اور ان کی ملائش باقی مصنوعی اور آلود سے بھرپور کیوں معلوم ہوتی ہیں؟  
بے نام شخص: آپ لوگوں نے یہ غور کیا کہ آپ دونوں کی باتیں ایک دوسری کی ضد ہیں؟ اگر ملائش  
مصنوعی اور آلود سے بھرپور ہیں تو انسانے کچھ میں آگئے۔ ورنہ یہ فیصلہ آپ نے کیسے کیا کہ طاعت انسانے کے  
بلوں سے برآمد نہیں ہوتی؟ اور اگر انسانے کچھ میں نہ آئے تو یہ آپ نے کیسے فرض کر لیا کہ ملائش مصنوعی اور فیشن  
کے طور پر برتی گئی ہیں؟

خدا نبر ایک: میرا مطلب یہ ہے کہ طاعت کچھ میں تو آجاتی ہے لیکن۔۔۔

بے نام شخص: انسانے کچھ میں نہیں آتا۔ (خدا ہے) جناب بات یہ ہے کہ خدا تو انسانے اپنا وہاں  
نہیں کرتے۔ ان کا انداز تو بڑا گھمبیر اور دشمنی میں والا ہوتا ہے لیکن وہ اصل وہ ہزار من کے تھوڑے سے بھر  
مارنے کی کوشش کا سا اثر رکھتے ہیں۔ لیکن بات تھوڑی اور لمبہ solemn، بڑا ہی بھاری بھر کم، گویا مکافات  
جان کر رہے ہوں، اور وہ اصل کہتے صرف اتنا ہیں کہ آج اخبار بڑی اور سے آیا۔

انسانے نگار: کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے پاس مسائل اور سوالات کی کمی ہے؟ کل کافی ہاؤس میں

ایک صاحب بھی کہہ رہے تھے۔

بے نام شخص: آپ کے مسائل تو اچھے ہی اہم یا غیر اہم ہیں جتنے آپ کے بزرگوں کے تھے۔ زندگی کو  
جہل آڈن (Auder) دیتی ہے، صرف تاخر بدل گیا ہے۔ اہم یا غیر اہم مسائل کی بحث بے سنی ہے۔ اصل  
بحث یہ ہے کہ فن کار نے مسائل کو تخلیقی سطح پر انگیز کیا ہے کہ نہیں۔ کوئی مسئلہ اتنی اہمیت کا ہوتا ہے، مثلاً کسی لڑکی کا  
بالغ ہونا اور حیض کے تجربے سے پہلے بارود چار ہونا (اس پر پاسترناک نے سر کے کا انسانے لکھا ہے)۔ کوئی مسئلہ  
بہت بڑی سماجی اور انسانی اخلاقی اہمیت کا حامل ہوتا ہے، مثلاً نا اہل بچہ جس پر آج تک کوئی اچھا انسانے نہیں بن سکا۔  
کوئی مسئلہ بعض گروہوں یا انسانوں کے کسی ایک گروہ کی نفسیاتی اور جسمانی ضرورتوں کا ہوتا ہے، جیسے کارخانے  
میں کام کرنے والے مرد و عورتوں کے بیچ میں اگر ایک تھلا لڑکی کام کرنے آئے تو اس گروہ کی نفسیات کیا ہوگی؟  
اس پر گورڈ کی نے زبردست انسانے لکھا ہے)۔ کسی مسئلے کی اہمیت سیاسی ہوتی ہے، مثلاً اقتصاد کی یا قانونی جبر کے  
خلاف آواز اٹھانا، (اس پر اکنس نے کی شاندار ناول اور پریم چند نے کی بومس انسانے لکھے ہیں)۔ کوئی مسئلہ  
روحانی یا سماجی تاریخی اہمیت کا ہو سکتا ہے، مثلاً عروپ کا روحانی زوال، (اس پر ٹوماس مان Thomas  
Mann) نے بڑا ناول لکھا ہے)۔ مسائل کی گہرست باقی ہی طویل ہے جتنی انسانوں کی۔ بھرے بھی دیکھیے کہ پہلا  
مسئلہ اتنی بھی ہے اور نہ ہی اور نفسیاتی بھی۔ دوسرا مسئلہ معاشرتی بھی ہے اور سیاسی بھی۔ تیسرا مسئلہ روحانی بھی  
ہے اور اخلاقی بھی۔ چوتھا مسئلہ فلسفیانہ بھی ہے اور خالص انسانی بھی۔ مسائل کی درجہ بندی اتنی ہی مشکل ہے جتنی  
ان کی گہرست سازی۔ تو مسائل سے کچھ نہیں ہوتا۔ فن کار کی تخلیقی قوت اور ہمدردی اصل چیز ہے۔

انسانے نگار: آپ کا مطلب شاید یہ ہے کہ لوگوں کے انسانے جتنی نہیں ہیں؟ ہر سوں بونعدشتی میں  
ایک صاحب پھر دے دے تھے، یا شاید نیند میں بڑا رہے تھے، کہ ارد گرد تخلیقی انسانوں کی ضرورت ہے۔

بے نام شخص: انسانے تخلیقی ہی ہوتا ہے۔ "تخلیقی انسانے" کی اصطلاح اتنی ہی بے سنی ہے جتنی "ہندہ

رج کا لپٹا "مستلاٹ سوپ صائن" اگر کسی تحریر میں حقیقی عنصر ہوگا، یا بہت کم ہوگا۔ تو وہ انسان نہ ہوگی۔ حقیقی عنصر کی ایک کم سے کم مقدار ہوتی ہے، اس کی پہچان انسانے کی حد تک اور انسانے کے لیے یہ ہے کہ انسانہ انسانیت معلوم ہو، بشری نظم معلوم ہو، انسانیت میں کردار اور واقعہ کم ہوتے ہیں، انکھار خیال کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں انکھار خیال زیادہ ہے تو میں اسے انسانیت کہوں گا۔ یہ کہنے کا یہ کہ مطلب ہی نہیں کہ وہ "غیر حقیقی" انسان ہے۔ آپ لوگوں کے بعض "انسانوں" میں انکھار خیال کا عنصر نمایاں ہے، اسکی تحریریں ناکام ہی ٹھہریں گی۔ اور جوائے بشری نظم معلوم ہو، وہی وقت انسان کہلانے کا جب اس میں انسانے کی بنیادی ضرورت، یعنی واقعہ (event) کو خاطر خواہا بہت دی گئی ہو۔

انسان نگار انکھار خیال کیا کیا ہے، اور وہ حقیقی کیوں نہیں؟

بے نام شخص۔ انکھار خیال میں حقیقی پہلو ممکن ہے، لیکن اس حد تک نہیں جس حد تک مثلاً انکھار واقعہ میں ہوتا ہے۔ انکھار خیال کی حقیقی سطح اس لیے پئی ہوتی ہے کہ وہ قاری کے لیے بہت کم جگہ چھوڑتا ہے۔ اس میں نتائج پہلے سے صیارتے ہیں، اور انھیں نتائج کو بیان یا قائم کرنے کے لیے انکھار خیال کیا جاتا ہے۔ "الف مر گیا۔ وہ بری موت مرا۔" یہ انکھار خیال ہے، کیوں کہ جو نتیجہ قاری کے نکالنے کا قیادہ مصنف نے خود نکال دیا ہے، کہ الف بری موت مرا۔ الف کے بری موت مرنے کا نتیجہ ان واقعات کی روشنی میں قاری خود نکالے جو مصنف نے بیان کیے ہیں تو الف کی موت کی خبر انکھار خیال کے دائرے سے نکل کر انسانے کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔ مثلاً اخبار کی خبریں انکھار خیال ہیں، جن واقعات کو وہ بیان کرتی ہیں وہ بہت ہی مختصر الحول ہو سکتے ہیں، لیکن نتائج سب پہلے سے نکالے ہوئے ہیں، قاری کو بنانا یا توڑنا ملتا ہے۔

خبر ایک، (خبر مندانہ سکرہٹ کے ساتھ) سمجھا! تو آپ انسانے کو مشکل بنانا چاہتے ہیں! انسانے اور قاری کے درمیان جو لڑکھڑاہٹا ہوا سا ایک لمبا جاسے بھی منہدم کرنا چاہتے ہیں۔ یہی تو میں بھی کہہ رہا ہوں لیکن انسان نگار سنتے نہیں۔

بے نام شخص۔ ایک حد تک مشکل تو ہر فن پارہ ہوتا ہے۔ منہ کے بعض انسانے تو بہت مشکل ہیں، وہ ہوتے تو ان کی تعبیرات شریک میں اتنی کمشیں اب تک نہ ہوتیں۔ لیکن فن پارے کا مشکل ہونا نہ ہونا سوسوٹی اور ذاتی صورت حال ابھی ہو سکتا ہے۔ آج کے انسان نگاروں کے انسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے Pretentious ہیں۔ یعنی وہ بات بڑی دھوم دھام سے کہتے ہیں، لیکن کھودا پہاڑ اور گلاب چا دالا سا مادہ ہوتا ہے۔ مثلاً کانٹا کو دیکھیے۔ اس کے زیادہ تر انسانوں کے معنی واضح نہیں ہیں، لیکن یہ بات سب پر واضح ہے کہ ان میں جو بات کہی گئی ہے وہ مسئلہ خیر اور گہری ہے۔ کانٹا نے جن مسائل پر لکھا ہے وہ کوئی آسانی مسائل نہیں ہیں، وہی روزمرہ کی باتیں ہیں۔ لیکن یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان مسائل پر جو کچھ وہ کہہ رہے ہیں وہ بہت اہم اور لگرا انگیز ہے۔ لہذا اسکی واضح نہ ہونے ہوئے بھی ہم اسے پڑھتے اور ہر پہلو سے اسے سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ نئے انسان نگاروں کی اکثر تحریروں سے مجھے یہ لگتا ہے کہ انھوں نے کوئی گہری بات نہیں کہی۔ بعض اوقات یہ بھی لگتا ہے کہ اگر اسی بات کو وہ سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیتے تو شاید بہتر انسان بن جاتا۔ ان لوگوں کے انسانے دراصل مشکل نہیں ہیں

ہم یہ کہان کے افسانوں کا تاثر اکثر یہ ہوتا ہے کہ یہ سب سے زیادہ عجیبہ اور ممکن برعکس ہیں، لیکن جو بات کہہ رہے ہیں وہ معمولی سی ہے، اگرچہ اندازہ درویشوں اور فلسفیوں کا سا ہے۔ اس مسئلے کو یوں سمجھیں کہ "خود کی" قبول ذرشت" کو بعض لوگوں نے ناول کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انتہائی مشکل کتاب ہے، لیکن ہم اس اطفال کو ناول کر لیتے ہیں اور اسے ناول کی طرح بھی پڑھنے میں تعلق نہیں کرتے، کیوں کہ خود کے یہاں فکر انگیزی بہت ہے۔ اگر ہم لوگوں کے افسانوں میں پڑھیں اور غیر ضروری عجیبگی کا عنصر کم ہو جائے، یا پھر ان کو پڑھنے کے دوران یا تاثر حاصل ہو کہ مشکل سی، مبہم سی، عجیبہ سی، لیکن یا انسانہ کن چیز کے بارے میں ایسی بات کہہ رہے جو اہم ہے اور حتمیت رکھتی ہے تو (خادوں سے قاطب ہو کر) آپ کو یا انسانے اچھے مشکل یا معنی نہ معلوم ہوں۔

انسان نگار، آپ نے جو یہ کہا کہ ہم لوگوں کے افسانوں کو پڑھنے کے دوران یا تاثر حاصل ہوتا ہے کہ یہ لوگ عجیبہ تو بہت ہیں، لیکن اہم معنویت سے بھرپور کوئی بات نہیں کہہ رہے ہیں تو یہ محض ایک ذاتی تاثر ہے، کوئی تنقیدی مادہ تو نہیں ہے۔

بے نام شخص نہیں ایسا تو نہیں ہے۔ کیوں کہ انسانے کا تجویز کر کے ہم اکثر یہ بتا سکتے ہیں کہ اس میں کیا نہیں کہا گیا ہے۔ تاثر تو قصین قدر کی پہلی منزل ہے آخری منزل نہیں۔ حال کے طور پر فیات اور گدی کے اسی انسانے کو لکھیے جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا تھا۔ ("طرح") اگرچہ اس میں کردار سازی کا وہی طرز ہے جو میرے خیال میں زیادہ تر کام ہی ثابت ہوتا ہے، لیکن انسانے میں انسانی ہیبت جیسے وسیع موضوع سے لے کر بچوں کی بے ارادہ اور بے ہم سفاکی جیسے نفسیاتی نکتے کو جس چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے وہ اسے اٹل اور بے کی گھٹکی ہا دیتی ہے۔ انسانے کا آغاز کردہ ہے، لیکن جہاں مکالمہ شروع ہوتا ہے اور جہاں اس بات کو براہ راست ظاہر کیے بغیر کہ ان دونوں لڑکوں کا شمار ایک ہی ہے، اس ہی کی حالت بیان کی گئی ہے، اہم فوراً دیکھ لیتے ہیں کہ صورت حال اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں، (بلکہ ہی اور رواں ہے) لیکن اس کے اندر اتنی معنوی امکانات ہیں جو انفرادہ اور نا اہلیر سے لے کر انسانیت اور معنوم جرم کی دیا تک پہنچے ہوئے ہیں۔ یہی انسان نگار کا کمال ہے۔

خاد برود: میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ انسانے کو سامر صمدت حال کی عکاسی کرنا چاہیے۔ مستقبل کے آئینے میں (بے نام شخص صمدت بھیر کر مسکراتا ہے) حال کو دکھانا چاہیے۔ داستان اور کشن میں کمی فرق ہے۔ آج کل بعض لوگ کشن کے نام پر داستان کیوں لکھتے ہیں؟ مجھے تو گدی کے بھی اس انسانے میں داستان کی رنگ نظر آتا ہے۔

انسان نگار: جن جنی عالم ہلا معلوم شد۔ بعض لوگوں کو داستان سے اتنی پڑھ ہے کہ انھیں ہر جگہ داستان منظر آتی ہے۔

خاد برود: لیکن ہے گدی کے اس انسانے میں داستان کی رنگ نہ ہو، (میں نے یا انسانے پڑھا نہیں، کہاں پہنچا ہے؟) لیکن ہاتھار حسین نے بہت سے نئے انسان نگاروں کے اخلاق خراب کیے ہیں۔

بے نام شخص: داستان اور کشن میں تفریق اتنی آسان نہیں جتنی آپ سمجھ رہے ہیں۔ سامر صمدت حال پر بھی داستان لکھی جاسکتی ہے اور قدیم خیالی مخلوقات سے مخلوقانیہ بھی کشن ہو سکتا ہے۔ جانے کے دو بڑے حصے ہیں

ایک تو وہ جس کی بنا پر سلاطین غم میں نہ آتے تھے یعنی Mimesis پر ہے اور دوسرا وہ جس کی بنیاد اسطور پر ہے۔  
 لٹریچر کی پرانی بیانہ بالآخر فکشن بن گیا۔ تفصیل کے لیے شولز (Scholes) اور کیلاگ (Kellogg) کی  
 کتاب ملاحظہ ہو آج کل بعض نئے انسان نگاروں نے داستانی طرز کی طرف واپس جانے کی سعی کی ہے۔ لیکن ان  
 کے وجود دوسرے ہیں۔ انتظار حسین ہادی کو خالص مٹا چاہتے ہیں، جس کی مثال Fable ہے۔ Fable میں  
 جانور، انسان اور خف سب بولتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ نئے انسان نگار لٹریچر کی پروردہ والا چاہتے ہیں تاکہ ان  
 پر Mimesis کا الزام براہ راست نہ آئے، (یہ بات ژرارڈ نیت (Gerard Genette) نے بڑی  
 تفصیل سے بیان کی ہے)۔ میرے خیال میں اس میں کوئی برائی ہے نہ انتظار حسین کے طریقے میں۔ نئے انسان  
 نگاروں نے داستانی فصاحت کی طرح قائم کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی ہے، یہاں بات ہے انتظار حسین اپنے  
 تمام کرداروں (زرد کتا، فیرلہو، آزاد بخت، الیاسف، کچھو، تھاگت، بوج، بوج، بوج) کو چند لفظوں میں زرد کر  
 دیتے ہیں۔ وہ یا تو ان سے اسکی بات کہلاتے ہیں جو ان کے کردار (یعنی ہمارے زبان میں ان کی تصویر) کے  
 مطابق ہو، یا انکے بالکل مخالف ہو۔ دونوں صورتوں میں کردار قائم ہو جاتا ہے۔ نئے انسان نگاروں کو انکی یہ  
 قدرت حاصل نہیں ہے، لیکن ان کی کوششیں مستحسن ضرور ہیں۔

فناںبر ایک: بھیجی آپ بے حد جبذبان فکس ہیں۔ لگے انہوں نے بھی تو سمجھا دیجیے کہ جب فن ہے  
 چارے انسان نگاروں نے پلاٹ کی زمانی ترتیب سے ہی انکار کر رکھا ہے تو یہ کردار کس طرح پیدا کریں گے؟  
 میرے پاس ایک انگریزی کتاب ہے جسے میرے بچے نے اپنی اسکول میں پڑھا تھا اس میں لکھا ہے کہ واقعات کا  
 ارتقا کردار کے ارتقا پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لہذا اگر نئے انسانے میں پلاٹ کی زمانی ترتیب ہی نہیں ہے تو کردار کا  
 حالہ جلد اور بے رنگ ہوگا۔

بے نام فکس: یہ خیال غلط ہے کہ "اگر واقعات اثر انداز نہ ہوں تو کردار کا ارتقا ممکن نہیں۔" بالظہر اگر  
 ایسا ہو بھی تو میں کردار کے ارتقا کی بات کہاں کر رہا ہوں؟ میں تو فکس تصویر کشی کی بات کر رہا ہوں۔ تصویر کشی سے  
 میرا مطلب ہے ایسا بیان کہ میں فن کے پہلے برے سے فرض ہو۔ وہ خوش ہوں تو ہم بھی خوش ہو، یا کم سے کم  
 کوئی تو ہوں، یا اگر کچھ بھی نہ ہو ہم یہ محسوس کریں ان لوگوں سے لاگ، لگاؤ، لگن، کچھ نہ کچھ لگن ہے۔ کردار کا ارتقا  
 اتنا ضروری نہیں جتنا ضروری یہ ہے کہ اس کے مختلف پہلوؤں، اور یہاں ہوتا ہوا ہمارے سامنے آئیں۔ دستور کی  
 Notes from the Under world کا سیر کی The Fall اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

فناںبرو: آپ نے کامیاد کر کیا تو مجھے یاد آ کہ اس نے نہیں لکھا ہے کہ اول ایک ایسی جہت ہے  
 جس میں ہر چیز بہت مضبوط ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئے انسانے میں نظم و ضبط کی کمی ہے۔

بے نام فکس: مجھے تو شکایت یہ ہے کہ نئے انسانے میں نظم و ضبط خد کی حد تک پہنچا جاتا ہے۔ آخر انٹر  
 السالوں میں "نہ"، "میں"، "یہ" کا ادنیٰ ذمیرہ کاغذ کر رہا اور ہر انسانے میں دھندلی گدلی صورت حال کیا سچی  
 رکھتی ہے؟ یہی نہ کہ نئے انسان نگاروں نے کچھ ضابطے بنائے ہیں؟ میں پھر کہوں گا کہ کردار کی گمشدگی ایک طرح  
 کی غفلت ہے۔ کامیاد نے تو کہا تھا کہ اول میں کردار ہم لوگوں سے کسی حد تک مشابہ ہوتے ہیں، لہذا ہم

انہیں پہچان پاتے ہیں، لیکن اس کرب کی بنا پر جو ان کا مقصد ہوتا ہے، وہ ہم سے بلند تر اور عریض تر ہوتے ہیں۔ اس طرح ان کے رویے ہمارے حلقے میں جا گزریں ہو جاتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کوئی ضروری نہیں ہر کردار اس طرح کے کرب کا حامل ہو، لیکن ہر کردار بعض انسانی صفات کا حامل ہونا چاہیے، کردار سے مراد کوئی بھی شخص، کوئی بھی شے ہے جو افسانے میں کوئی عمل برآورد است کرتی ہے۔

انسان نگار دو انسانی صفات کیا ہیں؟

بے نام شخص، اگلی "صفات" کو کہا گئے ہیں، ایک ہی صفت لے لیجئے، ظلم

انسان نگار، یعنی میرے افسانے میں سب جو پردہ پوشے ہوئے نظر آئیں؟

بے نام شخص، وہ تو بہت بھڑکی، بہت شرمیل کی منزل ہے۔ میں تو مکالمے کی بات کر رہا ہوں آپ لوگوں کے انسانوں میں مکالمہ بہت کم ہے اور اگر ہے بھی تو غیر شخص، بلکہ لاشانے کے لیے بہت کارگر نہیں۔

انسان نگار، تو آپ چاہتے ہیں ہر کردار کسی مخصوص طبقے میں گھس کرے؟

بے نام شخص، جی نہیں، میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ مکالمہ نہ ہو، اس میں کرم معلوم ہو کہ کوئی انسان بول رہا ہے، انسان نگار یا کسی دوسرے بول رہا ہے۔ آپ لوگوں کے اکثر کردار تو اپنے ہی آپ سے باتیں کرتے رہتے ہیں۔ انتقاد زمین کے کرداروں کو بھی یہ بیماری ہے۔ خود کشی اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن خود کشی کے پردے میں اور کلمات اور بیانات اسلئے نہ کیجئے جو قاری کا حق ہیں۔ جادو اور جبر پر چڑھ کر لے۔ جب آپ کا کردار خود ہی پوچھنے لگا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ لوگ کون ہیں؟ وغیرہ، تو قاری کو کہہ دیاں کہ یہ کی؟ (رسالہ الفا کر پڑھا ہے) جب وہ بس اسٹاپ قریب پہنچا تو ایسا کی لٹک گیا اسے لگا جیسے اس کی کوئی بہت سی جتنی شے کھڑی ہے اس کی شے جو اسے بہت سی عزت تھی، جسے وہ سب کی نظروں سے چھپا کر رکھتا تھا۔ کڑے کڑے اس نے اپنا سارا وجود متول لیا، مگر اسے یاد نہ آیا کہ وہ کیا شے کھو بیٹھا ہے۔ اسے یہ کیا ہوا؟ وہ کون کی بس ہے جس میں اسے سوار ہو کر گھر پہنچنا ہے۔ اب اسے معلوم ہوا کہ وہ اپنا سب کچھ کھو بیٹھا تھا۔ اسے بس کا نمبر یاد رہ گیا تھا نہ وہ راز کہ وہ جس پر سے ہو کر وہ گھر جاتا تھا اور نہ ہی اسے یہ معلوم تھا کہ اس کا گھر کہاں ہے؟" سنا آپ نے؟ اس پادری مہارت کو مکالمے کی اہمیت میں ادا کر کے دیکھیے، فرق خود ہی معلوم ہو جائے گا اور یہ تو سرحد پر کاش جیسے اٹلی سے ہے کے انسان نگار کے کردار لے گا ایک اقتباس ہے۔ (جو ان انسان نگار کا مکالمہ سنئے۔ دوسرے رسالہ لکھنا ہے)۔

"... مسافر معلوم ہوتے ہو۔"

"... ہاں۔"

"... مگر زہرا راہ تمہارے پاس نہیں" اس نادری نے اپنے لہجے کے شہزادہ چھپانے ہوئے کہا۔

"... مجھ سے غلطی ہو گئی، یا شاید میرے بزرگوں سے" اب میری آنکھوں میں ہلکے آنکھیں تھیں اور

میں بولنے کے قابل ہو گیا تھا۔ "زہرا راہ کی ضرورت تو تمہیں آج بھی پڑے گی، کیوں؟"

"... ہاں۔"

"... تو پھر خالی ہاتھ بیٹھ نہ میں اپنے کی بجائے تم سب کوئی کام کیوں نہیں کرتے؟"



”کام؟ کیا کام؟“ الفا میری زبان سے چاٹک پھل گئے۔

لاحظہ کیا آپ نے؟ زبان کی غلطیوں سے قطع نظر، گفتگو بڑی فلسفیانہ ہے۔ لیکن یہ انسان نہیں، مشین بول رہی ہے۔ فطری آہنگ کا نام نہ نکالیں۔

الساننگار: پھر آپ کیا مکالمہ چاہتے ہیں؟ اچھے خاصے مکالمے کو آپ کزور کہہ رہے ہیں۔  
بے نام شخص: بھائی، یہاں مکالمہ ہے ہی نہیں۔ اس طرحی سے پوچھ لیجیے، مکالمہ اس کام آتا ہے جہاں کئی بات کو ثابت کرنا یا مل کر ہو۔ اسی لیے ہر مریط کی طرح خود کشیوں میں کردار اپنے مسئلے کے حلقہ پہلوؤں کو بیان کر کے فہمیں حل کرتا ہے۔ فیکسچر کے یہاں مسئلہ لاغفل رہتا ہے اور کردار بار بار اس کے پہلوؤں کو افسانہ پلٹا ہے۔ مکالمہ اور کچھ نہ کرے، کردار یا واقعات کی صورت حال کو واضح تو کرے۔

الساننگار: لیکن ہم ملاحظی الساننگاروں کو صورت حال کی وضاحت سے کیا غرض؟  
فادر نمبر ایک اور دو: (تہہ۔ مار کر چیک وقت) اور کیا، آپ لوگوں کا کام تو الجھانا ہے، وضاحت سے آپ کو کیا لینا دینا؟

بے نام شخص: صورت حال چاہے کردار کی ہو چاہے واقعے کی، اس کی وضاحت سے یہ مراد نہیں کہ سب باتیں باتیں کھول کھول کر کہہ دی جائیں۔ مراد یہ ہے کہ صورت حال کے متعلق قاری کا بھرپور رد عمل حاصل کرنے کے لیے اس کے جن پہلوؤں کو سامنے لایا ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، ان کو قیث کر دیا جائے، اشارت یا کتابت افسانے میں ابہام بہت خوب ہے، لیکن ابہام کا زیادہ قیث ”کیوں ہوا؟“ سے ہے، ”کیا ہوا؟“ سے نہیں۔ ”کیا ہوا؟“ کا جواب ہم کہنا ہے جو حکم کا کام ہے۔

الساننگار: ملاحظی افسانے میں ابہام تو ہو گا ہی۔

بے نام شخص: بے شک، لیکن مجھے لگتا ہے آپ لوگ ملائت سے کم اور قیثیل سے زیادہ کام لے رہے ہیں۔ ملائت کثیر المضمون ہوتی ہے، اور اکثر و بیشتر تاریخ یا طور قوی مانندہ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف قیثیل کے ایک ہی مضمون ہوتے ہیں اور اس کا قیثیل تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔ آپ لوگ قیثیل کرتے ہیں ملاحظی افسانہ بیان کی، اور باج تے ہیں قیثیل میں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے جو میں پہلے بیان کر چکا ہوں، یعنی آپ لوگ قیثیل کی طرف بے اعتنائی ہیں۔ ملائت میں کسی نہ کسی شے کا دلیل ضرور ہوتا ہے۔ قیثیل محض قصوات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً ”مرا گئی“ ایک قصور ہے۔ آپ ”بڑی بڑی سوچیں“ کہہ دیجئے تو یہ اس قصور کی قیثیل ہوتی، ملائت نہیں۔ کیوں کہ اس کا قیثیل تاریخ یا طور قوی مانندہ سے نہیں۔ ذاتی ملائت بھی لن کار کے ہیبت سے نہیں پیدا ہوتی، بلکہ فن کار کے قوی مانندہ کا حصہ ہوتی ہے۔

الساننگار: تو پھر ”مرا گئی“ کو ملاحظی طور پر کیوں کر ظاہر کیا جائے؟

بے نام شخص: مختلف صورت ملائت میں مختلف صورتیں ہوں گی۔ پورے حاسیاج، خون، سیاہ گھوڑا کچھ بھی

استعمال ہو سکتا ہے۔

الساننگار: میں نہیں سمجھا کہ ”بڑی بڑی سوچیں“ کہنے میں کیا تاحت ہے؟ میں تو اسے ملائت کہوں گا۔

بے نام شخص: ایسی کوئی چیز جس کا مفہوم محدود ہو اور جس پر مراد ایام کے باعث انسلالات (Associations) کی نہیں نہ چمکی ہوں، علامت نہیں بن سکتی۔ جبر کی علامت "کائنات دار" نہیں، بلکہ وہ گزرا ہے جس کی آنکھیں پھوڑ دی گئی ہیں۔ "کالچ کا بازی کر" علامت نہیں، تشیل ہے، آنکھوں کا ادا کزیر "فلسفائی ہولوار اور تہوت" میں "اس" کو زیر دہر کی بیگہ بنا ہے، علامت نہیں، تشیل ہے۔ "علامت" بھی سطر کرنے والے لوگ تشیل ہیں۔ "مسافر" میں علامت کا مل ہے، لیکن ہر "مسافر" علامت نہیں بننا۔ "مسافر" کو علامت بننے دیکھا ہوتا کورج کی نظم The Rime of the Ancient Mariner کا نظریہ ہے۔

انسان نگار: ہم لوگ تو انسانے میں اظہار ذات کی سلی کردہ ہیں، آپ ہادی ذاتی بصیرت کو کیوں

جھکتے ہیں؟

بے نام شخص: آپ کی ذاتی بصیرت کو جھٹلنے والے وہ خدا دان کام ہیں جو خود بے بصیرت ہیں اور آپ کے انسانوں میں اپنی کتابی بصیرت تلاش کرتے ہیں اور نام کام ہوتے ہیں۔ میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔ ہر وہ احساس یا تجربہ جو فن کارانہ اظہار پا جائے، اصل اور صحت مند ہوتا ہے۔ انسانے کی صحت مندی اور جسمانی صحت مندی الگ الگ چیزیں ہیں۔ گلاب کا پھول اگر بہت زیادہ صحت مند ہوتا تو گندہ کو بھی بن جاتے۔ لیکن میں آپ سے ایک بات پوچھتا ہوں۔ کمر کی کے باہر مہاک کہ تالاب کو دیکھیے۔ اس میں گی بچے نہا رہے ہیں۔ لیکن بعض بچے تالاب میں ہیں اور بعض گھاٹ کی سیر میوں پر سایا کیوں ہے؟

انسان نگار: جو گھاٹ کی سیر میوں پر ہیں وہ تیرنا نہ جانتے ہوں گے۔

بے نام شخص: ایسے بچے اگر بچے تالاب میں کود چیں تو کیا ہوگا؟

انسان نگار: اللہ یہ ہے کہ ادب جائی گے۔

بے نام شخص: چھانڈو بان کیا جڑ ہے؟ ٹھانڈی مارتا ہو ایک سندھ ہے، کیوں کہ اس کی قوت میں تمام قوتیں پوشیدہ ہیں۔ اس میں قوت کے تمام جڑھے ہیں۔ اس میں کودنے کے پہلے تیرنا نہ سیکھا ہوا ہر اظہار رکھتا تو آنا چاہیے۔ ہم لوگوں نے انگریز کی تعلیم کے زیر اثر آ کر یہ صلا دیا کہ مٹھن اور مہارست کے بغیر زبان استعمال کرنے کا گرنہیں آتا۔ شاعروں نے استادوں کو ترک کیا، (کرتے بھی کیا، استاد خود جانی تھے) اور انسان نگاروں نے کہا کہ جب شاعر لوگ بلا قریبیت کے شاعر بن گئے تو ہم لوگ کیا بن سکتے ہیں؟

انسان نگار: میں سمجھا نہیں آپ کس پر مدد ہے ہیں؟

بے نام شخص: دیکھیے، انسانہ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے، چاہے ان واقعات میں ذاتی ترمیم ہو یا نہ ہو۔ اور جیلے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور کئی جیلے مل کر ہر اگراف بنے ہیں۔ تسلسل پیدا کرنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر اگراف میں کئی جیلے ہوں، ہاں کہ ایک کے بعد ایک تصویر سامنے آئے۔ آپ لوگوں نے ٹر کے آداب کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ آپ لوگ ایک ایک دور جیلے کا ہر اگراف بناتے ہیں۔ پھر انسانے میں تسلسل اور جود تاج کھٹنے جاتے کا تاثر کہاں سے آئے؟ لہذا ہر اگراف بنانے میں تصویر کے آگے تصویر رکھنی پڑتی ہے۔ قہری رہی کی پیدا کردہ داخلی اصل اگر موجود نہ ہو تو ایسے انسانے بھی ممکن ہیں جو تو ایک ایک جیلے پر مشتمل کی

یہ اگر افسانہ سے شروع ہوتے ہیں اور نثری قلم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر ایسے افسانوں میں نثر کا آہنگ کس طرح برقرار رکھا جاسکتا ہے؟ کیا قہج ہے اگر لوگوں کو شکایت ہوتی ہے کہ آپ لوگوں کے افسانے اکڑے اکڑے معلوم ہوتے ہیں۔ جب یہ اگر افسانہ میں کئی جملے ہوں تو بیانیہ کے مختلف طریقوں کے استعمال کرنے کا موقع ملتا ہے۔ جملے یہ اگر افسانہ میں منسلک کرنے کے لیے صرف دعوے کا وہ ٹھیل بھی دیکھا جاتا ہے۔ (رسالہ افسانہ) دیکھیے اس افسانے کے پہلے نوہر اگر افسانہ کا نقشہ ہوں ہے (۱) ایک جملہ (وہ بھی ادھر)۔ (۲) چار جملے۔ (۳) دو جملے۔ (۴) دو جملے۔ (۵) ایک جملہ (ناکمل)۔ (۶) ایک جملہ۔ (۷) دو جملے۔ (۸) ایک جملہ۔ (۹) دو جملے۔ (دوسرا رسالہ افسانہ) اس افسانے کے پہلے آٹھ جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں، ہر جملہ ایک ہر اگر افسانہ ہے۔ اس افسانے کے دیکھیے، اس افسانے کے پہلے تین جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں۔ ہر جملہ ایک ہر اگر افسانہ ہے۔ اس کے بعد گیارہ جملے مکالمے کے ہیں۔ پورے والوں کے نام سدوم، اور ہر جملہ آدمی یا پونہ طر سے زیادہ نہیں۔ (افسانوں کی ایک کتاب افسانہ) ان افسانوں کو دیکھیے۔ افسانے کے پہلے سات ہر اگر افسانہ اس طرز کے ہیں: (۱) ایک جملہ (۲) ایک جملہ (۳) چار جملے (۴) ایک جملہ (۵) ایک جملہ (ناکمل) (۶) تین جملے (۷) ایک جملہ۔ تو یہ کون سی نثر آپ لوگ لکھ رہے ہیں؟ آپ لوگوں کی سانس اتنی جلدی کیوں اکڑ جاتی ہے؟ آپ کے قصوں میں تو بعض ایسے ہیں جو چار چار جملے کا ہر اگر افسانہ بناتے ہیں لیکن بات ایک جملے بھر کی نہیں کہتے۔ آپ لوگوں کی حالت یہ ہے کہ بات کہنے سے گھبراتے ہیں۔ نثر کا کھیل بڑا زک ہوتا ہے، شاعری میں تو لوج کھسوٹ چل گئی جاتی ہے، (شاعر بے چارہ کہتا ہے کہ وہ ارامانی اعداد اختیار کر رہا ہے) لیکن نثر میں بہت آپ قول کر قدم رکھنا چاہتا ہے۔ اسے بھائی بیانیہ کے معنی میں ہے جس میں وہ تحریر جس میں "فن روشن" ہو۔ آپ لوگوں کا عالم یہ ہے کہ چار جملے جوڑتے جوڑتے آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اس طرز میں آپ بیان دانہ کیا کریں گے، ماحول پور لکھا کہاں سے تیار کریں گے؟ آپ لوگوں کو کس نے سکھا دیا ہے کہ کم جملوں والا ہر اگر افسانہ اور ہر تین لفظوں کے بعد تین لفظ، بڑا "آرٹیکل" طرز تحریر ہے؟ وہ نثری کیا جس کے اجزا ایک دوسرے سے پیوست نہ ہوں، مگر معنوی طور پر نہیں تو کسی اور منطق کے اعتبار سے کسی۔ وہ ابہام یا ذرا مابیت جو اکڑے اکڑے جملوں سے پیدا ہوتی ہے، کل ایک دھوکا ہے۔ اس لیے۔۔۔

قد نبر ایک: (معانی لینے ہوئے) اچھا میں چلا ہوں، اپنے رسالے کا خاص نمبر ترتیب دیتا ہے۔  
قد نبر دو: اس، خوب بار بار۔ کل میں نے ایک افسانے میں ٹی۔ ایس۔ بیٹ اور ساتھی معنویت کا ذکر  
چہ حال اس افسانہ نگار سے انکروپ لینے جانا ہے۔ میں بھی چلا ہوں۔  
بے نام شخص: مجھے تو جی نے گوشت لانے بھیجا تھا، یہاں کہاں شخص گیا، خدا حافظ۔  
الساننگ: آپ سب سے درخواست ہے کہ میرے نئے مجموعے کی رسم اجرا میں ضرور بحریریف لائیں۔  
کتاب کا نام ہے "ہجر کے جنگوں کا ٹھکانہ شریعت"  
تینوں: (یک زبان) آپ کا خدا حافظ!

## افسانے کی حمایت میں (۴)

شمس الرحمن فاروقی

لوہر کا موند، شام کا وقت، اور فشب کی دھند۔ یاد دہند نہیں کھرا کہے۔ یہاں میں کہا سا کہتے ہیں، مجھے  
خیاں آیا۔ مجھے کہا سا ہی سہی، لیکن لوہر کی شام میں اتنا کھرا کہا سا کسی نے دیکھا نہ ہی دھند دیکھی۔ نہیں، دھند تو  
ہو سکتا ہے۔ بگی گلاب سردی، زمین سے لپٹ کر میرے بچے ہوئی، بچہ ٹھنڈی ہوا، چٹھوں سے اٹھتا اور فشب میں ہلکا  
ہوا دھواں، جیڑا ست آتی جاتی گاڑیوں کی آڑائی ہوئی گرد، اور کہیں کہیں، بگی بگی۔ انہیں لوتے ہوئے ریڑوں  
کے قدموں کی دھول، سب ل کر دھند پیدا کر رہی دیتی ہیں۔ بگی بگی تو کھڑا چلنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر یہ دیہات  
کہاں۔۔۔۔۔ یہ تو شہر ہے۔ مگر کون سا شہر؟ میں سر شام انہماں گڑھ سے سرائے میراں کے لیے لکھتا تھا۔ بھٹل  
پاس گلوئیز کا قافلہ ہوگا۔ پاس گلوئیز میں۔۔۔۔۔ کتنے میل ہوتے ہیں؟ میں میل اور سنگ میل کے زمانے کا  
آئی ہوں، مینار میل بھی جانتا ہوں۔ یہ گلوئیز میری بچہ میں نہیں آتا۔ بچہ بھول جاتا ہوں کہ ایک اعشاریہ چھ گلو  
میز میرا ایک میل ہوتا ہے۔ بھلا کون حساب لگا سکتا ہے کہ پاس گلوئیز میں کتنے میل ہوتے ہیں؟ نہیں، جس میل ہو  
ں گے۔ میل کہہ دیتے سے قافلہ آسان تھوڑی ہو جاتا ہے۔ مگر یہ سائے میں شہر کہاں آتا؟ انہماں گڑھ بھی قصباتی  
سرائے میراں بھی قصباتی۔۔۔۔۔ خوش نوا، سرخ گستاں مد قصباتی ہے میں۔۔۔۔۔ مجھے میرا مسرور یاد آیا۔  
نہیں، لا حول ولا قوۃ، میرا حافظہ بھی سے جواب دے رہا ہے۔ میرے "قصباتی" نہیں "افغانی" کہا ہے۔ تو بھلا  
"دہلیات" کیا ہوا؟ اور تمہیں حراج لوگ جو ہاتھوں میں گھومتے پھرتے تھے؟

۔۔۔۔۔ نہیں، حق، "دہلیات" دراصل ایک خطہ تھا، اسٹھان میں۔ وہاں کے لوگ بڑے حسین مشہور  
تھے۔ "ان مجنوں میں آخر" میں اسی مناسبت سے لیرہ خانم کو اسٹھان میں آباد کرایا گیا ہے۔ مگر یہ شہر تو اسٹھان  
نہیں۔۔۔۔۔ یہ میں بار بار شہر کیوں کہہ رہا ہوں؟ یہ تو مسروری آبادی کا گاڑا ہونا چاہیے۔ لیکن ابھی ایک دو  
میل۔۔۔۔۔ نہیں ایک، دو یا تین گلوئیز پہلے ایک بہت بڑے ہوئی، اسے کی روشنیاں نظر آتی تھیں۔ دن دسے پر  
بھلائی بڑی روشنیوں سے غمگین کرتی ہوئی ٹھنڈی بھری ہلکی ٹپکی روشنیاں، کنٹرول ہاؤس سے پرواز کرتی ہوئی  
طاقتور سرچ لائٹیں، ہوائی اسے کی چہارہ چہارے چکاچمک کر رہے ہوئے چھوٹے چھوٹے سورجوں کی طرح تھکت  
میرے سوا ہم چٹانوں کی آغوش میں مشغولیت سے بھری ہوئی لڑائی کی علامت۔۔۔۔۔ اتنی کہاں کا قافلے بیٹھے  
ہو، ہوگا کوئی ہوائی اسے ہوگا اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم جہاں سے گزر رہے ہو، کوئی شہر ہے۔ گزر رہے ہو  
؟ کون سا گزر رہا ہے؟ گاڑی بھٹل ہی آگے بڑھ رہی ہے، کھرا۔۔۔۔۔ کہا سا ہی اتنا ہے کہ اس۔ اچھ کہ اچھ  
بھلی نہیں دیتا۔ کیا فصول محاورہ ہے۔ اچھ میں کون سی آنکھیں لگی ہوئی ہیں کہ دوسرا اچھ دکھائی دے۔ مگر وہاں

تمہاری علوم نہیں، تم زبان کے علوم ہو۔ اور وہ جو کہتے ہیں کہ زبان تو فلاں استاد کے گھر کی لٹری ہے؟ وہ تو زبان اس لٹری کی اس بلا کو ٹھیک کر دیں۔۔۔ علم دے دیں کہ اچھ کو اچھ بھائی نہ دینا غیر منطقی اور غیر سائنسی ہے اس لیے آج سے یہ علامہ ہماری لٹری کی زبان پر نہ آئے نہیں تو۔۔۔ نہیں تو کیا؟ واجب القتل ہوگی؟ زبان کو قتل کر دے تو پھر تم بولو گے کیا؟ بھوک لگے گی تو روٹی کیسے مانگو گے۔۔۔۔۔؟

مگر گاڑی آگے کیوں نہیں بڑھ رہی ہے؟ غصہ اقبال صاحب بھی جب سڑے تھے۔ کہہ گئے کہ گاڑی اتنی نہیں پہانی بھی بات کیا ہے جو کچھ نہیں لو۔ یہاں لوڈ کون سا ہے، یہاں تو میں اکیلا جان۔۔۔۔۔ اکیلا جان چرپاویں کے جنگل میں جھگٹے نہیں، صرف قتل ہوتے ہیں۔ اماں مولر سائیکل کو ہم لوگ پھٹ چھٹا کہتے تھے، ہا پھٹ چھٹا کہتے تھے۔ کیسے اچھے لگتے تھے۔ مولر سائیکل کے لیے کئی زبانوں میں ایسے ہی لفظ ہیں۔ بعد میں مولر سائیکل کہنے لگے۔ چلو اس میں بھی ایک شان تھی۔ مگر اب صرف ہانگ کہتے ہیں۔ ہم لوگوں کی ہانچیں چھوٹی کیوں ہوتی ہا رہی ہیں؟ مگر یہ راستہ تو چھوٹ نہیں۔ لمبا ہوتا جا رہا ہے۔ پہلے زمانے میں شہروں کو کنکریٹ جنگل concrete jungle کہتے تھے۔ اب تو چلنا ہوا جنگل rolling jungle کہنا چاہیے، جیسے ہمارے یہاں ریگستان کا استعارہ یا مشابہ تھا، ایسے ریگستانوں کے لیے جہاں ریت ہر وقت اُڑتی رہے، گویا آگے بڑھتی جا رہی ہو۔ سائیکل کا کیا محو و شعر ہے غصے کے یا سایہ از ہرزہ گردی کے منزل گئے نیست ریگ وداں را۔ یہ ملا سائیکل تھے کون؟ کوئی ہوں گے، سائیکل کے معنی ہیں آگے جانے والا۔ دو تو آگے نکل گئے، یہاں میں مسبوق بلکہ مذکور ہوا جا رہا ہوں۔ مگر دیکھیے استعارے میں کیا قوت ہے کہ منزل گئے نیست ریگ وداں را کس خوبی سے ہمارے چہرہ معاشرے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ سڑکوں پر کھڑے ہونے کی جگہ نہیں ملتی اور جگہ مل بھی جائے تو فرصت کسے۔ مولر میں، بئیس، دائرہ کشے اس طرح پھیرے ہوئے اندھا دھند بھاگتے رہے ہیں گویا انھیں کہیں رکنا ہی نہ ہو۔

اندھا دھند، دھند؟ جہاں کی دھند کب ختم ہوگی؟ مجھے رات ڈھلے سرائے میرا ضرور پہنچنا ہے۔ اچانک سامنے سرخ نیلی روئیاں نظر آ رہی ہیں۔ وہ سپاہی اچھا اٹھا کر راستہ روک رہے ہیں۔ میری جھنجھلاہٹ بڑھتی جا رہی ہے۔ لیکن میں گاڑی کو سپاہیوں کے بالکل پاس لا کر روکتا ہوں۔ میں ابھی کچھ کہہ نہیں سکا ہوں کہ سپاہی بتاتا ہے، آگے راستہ بند ہے صاحب۔ کیوں؟ میں جیسے بھیجیں ہو کر پوچھتا ہوں۔ اچانک بازو آ جانے کے جب آگے مزید دھنسنی گئی ہے اور دو تین سو گز جگہ سے کٹ گئی ہے۔ مرمت کا کام جا رہی ہے۔ اس میں تو گھنٹوں لگیں گے۔ مجھے جانے وہ جھاد صاحب بہت ضروری کام ہے۔ راستہ بالکل نہیں ہے جناب۔ لیکن ایک سرویس روڈ ایم ہمارے ہیں، ایک دھڑکے میں بن جائے گی۔ اتنی دیر آپ ہمارے گیٹ ہاؤس میں ٹھہریے، وہ سامنے نظر آ رہا ہے۔ وہ ہاتھ سے اشارہ کرتا ہے، وہی اچھ سے جس میں وہاں۔۔۔ کے۔ سینٹائیس تھاے ہوئے ہے۔ لال نیلی روشنی میں بیٹا ہوا تھا اور اس کی تو سیخ بہت بھیاک معلوم ہو رہے ہیں۔

میں بائیں طرف دیکھتا ہوں۔ ایک دھندنی سی علامت نظر آتی ہے جس کے پورے میں ارد گرد بلب جلا رہا ہے۔ سپاہی کا ہاتھ ابھی تک دینیائی تخت اور سیدھا اشارہ کر رہا ہے۔ گیٹ ہاؤس یا جیل خانہ مگر بھلا مجھے کیوں قید کریں گے، میں تو ایک بالکل بے ضرر اور جیز عمر کا انسانہ نگار ہوں، اور۔۔۔۔۔ اور۔۔۔۔۔ یہ تو کچھ کس

انسان کا آغاز مظلوم ہوتا ہے۔ تو کیا میں، میں نہیں ہوں، کسی انسان کا کردار ہوں؟ انسان کے کردار اور انسانی کردار میں کیا فرق ہے؟

میں اپنی گاڑی پر نکلے میں نے جانا چاہتا ہوں لیکن ایک اور سپاہی کہیں سے نکل کر آتا ہے اور اشارہ کرتا ہے کہ گاڑی یہیں کھڑی کر دی جائے۔ میں دل ہی دل میں رانت بچتا ہوں لیکن گاڑی کھڑی کر کے بظاہر ہمت ہڈائی سے کمرے میں داخل ہو جاتا ہوں۔ وہاں کی لوگ پہلے سے موجود ہیں، لیکن روشنی بہت کم ہے اس لیے کچھ کچھ میں نہیں آ رہا ہے کہ کتنے لوگ ہیں۔ کچھ پرانے زمانے کے دھڑلے سے دھڑکنے والے ہیں۔ مگر یہ سب کیا ہے کہ فریجوں نے اچانک پھینچ کر سڑک مانی شروع کر دی۔ یہاں تو طلع کام اور پچیس والے ہی کی دن بھر ایسے سڑکوں پر مسافرت کے لیے آتے ہیں اور فوج تو جب بلائی جاتی ہے جب معاملہ سول کام کے کام کے ہاتھ لگا رہا ہو گیا ہو اور یہ فوجی لوگ اسے شریف کب سے ہو گئے کہ انہیں گروں کے ظہر نے اور آرام کا انتظام کریں۔ ہر دن لوگ تو نین تین چار چاروں سڑک پر انتظار کرتے ہیں جب کہیں راحت کی امید پیدا ہوتی ہے۔

میں سوچ رہا ہوں اس بات پر انسان ہو سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے؟ مگر نہیں، یہ انسان بھی تو کچھ کہتا نہیں مظلوم ہوتا۔ محض ایک اتفاقی اور بے معنی ساراقتہ ہے۔ نہیں ابھی نہیں، لیکن جب میں اس میں کوئی راستہ انہماک داخل کروں جب تو انسان بن جائے گا؟ اچھا مان لو میں اس میں یہ دکھاؤں کہ یہ لوگ فریج نہیں اور نہ سڑک لی آگے تھوڑی ہے، یہ لوگ ڈاکو ہیں۔۔۔۔۔ نہیں ڈاکو اتنی دیر تک انتظار نہیں کرتے۔ وہ تو لوٹ مار کر جلد از جلد رو پکڑ کر جاتے ہیں۔ اور یہ کچھ خاص دلچسپ بات بھی نہیں کہ ڈاکوؤں نے کچھ لوگوں کو۔۔۔۔۔ نہیں، ڈاکو ہی کیوں؟ اگر یہ طاقتور انتہا پسندوں کا ہوتا۔۔۔۔۔ اس، انتہا پسندوں نے گھات لگائی تھی، سڑک کے مسافروں کو کولی۔۔۔۔۔ میں جتنا پسندوں نے ہم لوگوں کو مار بھی دیا تو کیا؟ انسان تو پھر بھی نہ بن سکے گا۔ انسان نے میں تو ہر ماضی کے، یا کم از کم مرکزی واقعے کے، کچھ معنی ضروری ہیں۔ تو کیا یہ معنی کافی نہیں کہ کچھ انتہا پسندوں نے۔۔۔۔۔ انتہا پسندی بھی کیا معنی رکھتی ہے۔ لیکن معنی نہ رکھتا بھی تو معنی کی ایک قسم ہے؟ ہلا کاٹا کے انسانوں میں معنی ہیں کہ نہیں؟ ہیں، لیکن کیا معنی ہیں؟

تو کیا کاٹا کے انسان ہم سے کچھ بھی نہیں کہتے؟ پتہ نہیں یہ خدا بھی سمجھتے ہیں۔ اب تک تو یہ کہا جاتا تھا کہ کاٹا کے انسانوں میں لگتا ہے کہ بہت کچھ اور ہوتا ہے اور ایسا اور ہوتا ہے تو معنی خیر اور اہم مظلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ لپک سے نہیں مظلوم ہوتا کہ کون سی بات اہم ہے اور کون سی بات نہیب داستان کے لیے۔۔۔۔۔ تو کیا انسان میں کچھ نہیب داستان کے لیے بھی ہو سکتا ہے؟ ہو سکتا ہے کیا معنی ہوتا ہے۔ تو پھر انسان میں معنی۔۔۔۔۔ لیکن نہیب داستان کے لیے ہوتا ہے وہ بھی معنی کی خیر میں اپنا حصہ رکھتا ہے، ہلا وہ کیسے؟ پتہ نہیں، میں تو انسان ہوں، مگر ایسی قسم کا کسی۔ یہ سب جانتا میرا کام نہیں، میرا کام انسان لکھنا ہے۔ لیکن کاٹا۔۔۔۔۔ ہائی دنیا۔ میں کاٹا تو ایک انسان کا نہیں۔ انا کہ اس کے انسان میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور لگتا بھی ہے کہ یہ سب معنی سے بھر ا رہا ہے۔ لیکن معنی کھلتی نہیں۔ ہم صرف قیاس لگا سکتے ہیں۔ لیکن اب بعض خدا کہنے لگے ہیں کہ کاٹا کے انسان میں کچھ نہیں ہے۔ صرف اس کی نفسیاتی الجھنیں ہیں۔ خدا سے انسان سے ہر روز بھی

نہیں۔

انسان سے ہمدردی، یہ ہوتی نہ بات۔ لہذا انسانے کا اولین کام ہے کہ وہ انسان کے ہمیں ہمدرد نظر آئے۔۔۔ لیکن کون سے انسان کے نہیں؟ عالم کے نہیں ہمدردی رکھنا۔۔۔ نہیں نہیں انسان سے مطلب ہے عالم انسانی، اور عالم انسانی سے مطلب ہے اس عالم کے وہ فرد جو زندگی میں معنی تلاش کرنا چاہتے ہیں۔ زندگی میں معنی؟ زندگی میں معنی کی بات بعد میں کریں گے۔ ابھی جو واقعہ پیش آ رہا ہے اور جس کے ہونے کا چشم دید گواہ میں ہوں اس میں کوئی معنی، یا کچھ معنی ہیں کہ نہیں؟ پتہ نہیں۔۔۔۔

بھلا میں معنی کے پھر میں کہاں سے پڑ گیا۔ چھ معنی نہ سہی، کسی انسانے میں کچھ تو ہونا چاہیے۔ اس بات تو پتے کی ہے۔ ترشح صاحب جس شعر کو پڑھ کر ملاقاتی کی خن نہیں کا امتحان کرتے تھے اس میں کیا ہے؟ کوئی درد کی کلائی زلف، الجھی ہام میں سور چہ قفل میں دیکھا آدمی بادام میں۔ چھوڑ دیار کہاں کی بات لے بیٹھے۔ انسانے میں کچھ ہونا ہے، کچھ واقع ہونا ہے، اور وہ بڑا معنی ہوتا ہے۔ اس شعر میں تو کچھ بھی نہیں ہو رہا ہے۔ صرف چار الگ الگ بیانات ہیں۔۔۔۔ نہیں ذرا غصہ ہو۔ وہ کیا تھا۔ سن کا گیا اصول نہ بجا۔۔۔۔ اس امیر خسرو سے منسوب شعر ہے کچھ نکال جن سے چر خاں بچا آ یا سن کا گیا تو بیٹھی اصول بجا، یہاں بھی تو چار باتیں ہیں۔۔۔۔ نہیں تین باتیں ہیں جو ہو سکتی ہیں اور، یکساں ہے جو ہونے والی ہے۔ تو شاید ایسا بیان زیادہ معنی خیر ہوتا ہے جس میں کچھ ہونے والا ہو؟ اور بے مہال کچھ ہونے سے کیا ہوتا ہے؟ کچھ ہونے کا مطلب بھی تو ہو۔

تو اس کے معنی ہیں کہ جو کچھ اس وقت مجھ پر گزر رہا ہے۔۔۔۔ چاہے تھوڑی دیر میں یہ (دلی) ہاتھ کھولوں کی باز رہی پر کیوں نہ کہ لیں، اس میں کچھ معنی نہیں؟ معنی یہ ہیں کہ کچھ معنی نہیں؟ لیکن یہ تو حوالہ ہے اور پھر بے معنی ہے۔ لہذا اصل کا ہونا نہ ہونا سچائی پر منحصر نہیں۔ اس سے یہ میں کیا کہ گیا؟ سچائی بے معنی ہے؟ اس حق انسان (شاید اسی لیے لوگ انسان نگاروں کو اس حق کہتے ہیں) سچائی کو بے معنی کون کہتا ہے؟ اس کوئی سچا واقعہ ہے معنی ضرور ہو سکتا ہے۔

تو کیا ہم انسانوں کا ایسے نہیں کہ جو ہم پر گزرتی ہے اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے؟ ایب۔۔۔۔ کیا اچھا لفظ ہے۔ ایک دن میری نظر میری کی ایک کتاب پر پڑی، عنوان کچھ ایسا تھا، اٹھان شے کی ترا سدی۔ میں جذبہ میں رہا کہ یہ ترا سدی کیا بلاتا ہے؟ شاید قدر و قیمت، یا مورخ، یا روایت کے معنی میں ہمدردی کا کوئی لفظ ہوگا۔ لیکن کسی سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ Tragedy کی ہمدرد ترا سدی ہے۔ اسے صاحب زبان میں "ت" اور "لا" "ج" تینوں موجود ہیں اور اول الذکر دونوں تو زبان کی خاص بیجان مانی جاتی ہیں۔ پھر ان کو ترک کر کے یہ "ترا سدی" چہ بھانجی است؟ مجھے بعض اُردو والے جوش ایمان سے مطلوب ہو کر "ٹیلیگراف" کو "سٹراف" اور "پروٹیکٹڈ" کو "مداختہ" کہنے اور بولنے کی سفارش کرتے تھے ایسے ہی لوگوں کے لیے ہماری عورتوں نے ایک سے ایک معنی نئے گالیاں ایجاد کر رکھی تھیں۔۔۔۔ پھر وہی معنی کا پکر۔ مجھے خیال آتا ہے کہ کامیو (Camus) کے ڈرامے "کلیگولا" (Caligula) میں کچھ ایسا سمجھتا ہے کہ ایک سرانے میں قہم سارے مسافروں کا گل ہو جاتا ہے اور کل بالکل بے ہوش ہے۔ آپ اسے باپ، والد گئے کڑے کر دینے والی بات ہے، نہ۔ اور میرا

کہ ہم لوگوں کا بھی تو کچھ ایسا ہی معاملہ ہونے چاہیے؟ اللہ بچائے، لیکن اگر ایسا ہوا تو کون ہمارا انسان کہے گا اور یہیں بھی کس کو آئے گا؟ روز ہی اخبار میں اور ٹی وی پر ایک سے ایک گھنٹہ آنے، ایک سے ایک لڑاؤ، فخر، ایک سے ایک دردناک قتل کی واردات کا تذکرہ ہوتا ہے۔ اور سڑک میں سیاست میں، برائیاں ہی برائیاں ہیں۔ اور ہمارے انسان گارڈن کی روداد بھی اسی ٹی وی رپورٹ یا اخباری کہانی کی طرح بیان کرتے ہیں۔ انھیں انسان گارڈن کہتا ہے؟ کم سے کم میں تو نہیں کہتا۔

انسانے میں کوئی بھی صورت حال اس وقت بائبل میں ہوتی ہے جب اسے عقل کے رنگوں سے سرشار کیا جائے، یعنی ہر بات کو تصور کیا جائے کہ یہ یوں ہوئی ہوگی، یا یوں ہو سکتی ہے۔ پھر تصور کی آنکھ سے خود کیسے اسے عقل کی زبان میں بیان کیا جائے۔ عقل کی زبان، یعنی اس وقت گھبراہٹ کے بارے میں شک ہوا جا رہا ہے، ہمیں کہاں سے یاد کروں۔ لیکن دیکھو میں اسی بات کو لے کر کہ خبر احمد نے ظاہر دار ایک کا قصہ کئی قصوں میں سمجھا ہے۔ لاجل والا، محل یاد بھی آئی تو ایسے متن سے جو کوئی سوانحہ سوریس پاتا ہے اور ہمارے محمد احسن امدنی تو اسے اول ہی نہیں مانتے تھے۔

وہ جو ایک لیلیٰ ہے کہ ایک مولوی صاحب کہیں کھانے پر مدعو کیے گئے۔ کھانے میں ابھی ذرا دیر تھی، لہذا صاحب خانہ نے وقت گزاری، یا انتظار کی گزریوں کو آسان کرنے کے لیے کہا: "مولوی صاحب، (ادب سے) لکھا ہے۔ مولانا جامی کی مشنری ہمارے اس کا قصہ راویاں کر دیتے، وقت گزاری ہو جاتی۔"

مولوی صاحب نے گول گول دیے پھر اٹھے اور نکھار کر فرمایا: "امی کچھ نہیں۔ مجھ سے بعد ہر سے داشت تم کر دہاں ہند۔ کھانا منگوا لیے۔"

تو یہاں انسان تو اتنا ہی ہے۔ پھر شہر یا انسان گارڈن سے تصور میں لاتا ہے کہ ہات کس طرح گزری ہوگی اس کا رد عمل کیا ممکن تھا، صادر کیا رد عمل ہوا ہوگا، وغیرہ۔ جامی کی مشنری میں ذلتاً صرف عاشق اور اپنے شوہر کے آگے رسوائی نہیں ہوتی، عجلات، باغات، کثیر باغیاں اور حکومت سب کچھ چھوڑ کر جو گن بجھ بھکارن میں جاتی ہے۔ پھر دونوں بعد حضرت یوسف اسے کھیل جاتے ہیں۔ اس وقت جو سوال جواب ہیں کہ حیران ہوتے ہیں وہاں بات کی شکل میں کہ تصور کی آنکھ سے دیکھتے اور پھر عقل کے رنگوں میں بیان کرنے کا کیا مطلب ہے۔ جامی پہلے تو تصور کی آنکھ سے دیکھتے اور پھر عقل کے رنگوں میں بیان کرنے کا کیا مطلب ہے۔ جامی پہلے تو تصور کی آنکھ سے تمام اسکات کو دیکھتے ہیں، پھر ایک اسکان منتخب کرتے ہیں (دلچسپا بھکارن میں جاتا)۔ پھر وہ تصور کی آنکھ سے دیکھتے ہیں کہ ان دونوں کی ملاقات باہم ملاقات کے اسکات کیا ہیں۔ ان میں سے ایک کو وہ اختیار کرتے ہیں اور پھر عقل کا رنگ ملا کر دونوں کی ملاقات بیان کرتے ہیں۔

میں یوں ہی قصوں کی طرح صدارے میں کھڑا ہوں اور کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں کو دیکھتے اور بچانے کی کوشش کر رہا ہوں اور یہ خیالات بھی میرے ذہن میں گردش کر رہے ہیں۔ جیسے جیسوں کے درمیان بال پٹانے میں بہت تلف محسوس ہو رہا ہے۔ میں سبھا شرمیلا ہوں، لوگوں کی طرف آنکھ مڑ کر دیکھ نہیں۔ میں امید میں ہوں کہ جہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔



یہاں شاید میرا کوئی شاعر نکل آئے۔۔۔

شاید یہاں میرا شاعر کوئی نکل آئے۔۔۔

یہاں شاید کوئی میرا شاعر نکل آئے۔۔۔

شاید کوئی میرا شاعر یہاں نکل آئے۔۔۔

شاید میرا یہاں کوئی شاعر نکل آئے۔۔۔

میرا کوئی شاعر یہاں شاید نکل آئے۔۔۔

کوئی شاید یہاں میرا شاعر نکل آئے۔۔۔

یہاں کوئی شاید میرا شاعر نکل آئے۔۔۔

اس ایک جملے کو کسی طرح سے لکھا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری زبان کی خوبی ہے، قاری، عربی، انگریزی، فرانسیسی، کسی میں یہ بات نہیں ایسا جملہ لکھنے کی تربیت آئے تو میں بار بار سوچتا ہوں کہ کون سا یہاں یہ سب سے بہتر ہوگا۔ سنی کا تھوڑا تھوڑا سا فرق، ہر ایک میں ہے۔ میں تبادلہ جملوں کو بار بار دل میں دہراتا ہوں، رد و بدل، آہنگ، نشست و اٹھ، ہر طرح سے پرکھتا جا چکا ہوں۔ پھر ایک یہاں یہ اختیار کرتا ہوں۔ کیا اور لکھنے والے بھی اسی طرح سوچتے ہیں؟ یا کیا انسان نگار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ زبان کی فطرت اور جملوں کی پہچان کے بارے میں اتنا غور کرے، اس قدر غور کرے؟ کیا یہ سادہ داری صرف شاعری ہے؟ کیا انسان نگار کے لیے اتنا کافی ہے کہ وہ جن توں کر کے بات بیان کر دے؟ انگریزی، خلاف محاورہ، بے محاورہ کیا انسان نے جس جرح کو لکھو سب چلتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بعض لوگ تو کہتے ہیں کہ انسان نے یعنی فکشن اور شاعری کی شعریات ایک ہے۔ جو جج شاعری میں غلط ہے وہ انسان نے جس بھی غلط ہے، بلکہ کچھ زیادہ ہی، کیونکہ انسان نے کو محرومی و ذن کا سہارا نہیں لیا۔ تو میں کچھ بد تو فوں کی طرح دروازے میں کھڑا دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں کہ یہاں شاید میرا کوئی شاعر نکل آئے۔ اچانک باہر گولیاں پٹنے کی آواز آتی ہے اور میں چونک کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ کیا یہ لوگ مسافروں کو گولی مار رہے ہیں؟ باہر کون سے مسافر ہیں؟ میں ہراسہ اور وحشت دیکھتا ہوں وہیں اے کاش میرا سراسیمہ نہ آتا یاں مجھے میرا صبر یاد آ گیا۔ اچانک لاؤڈ اسپیکر پر کچھ فونی آواز میں اعلان ہوتا ہے، Every Attention، body گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔ باہر کچھ دھڑک دھڑک مٹانے کے لیے blasting ہو رہی ہے۔ ہائی پک ہے پیٹھ ہے۔ کوئی خطرہ نہیں۔

ہمسایوں میں دوا بننے کے لیے blasting کیا مطلب؟ میں ابھی اپنے آپ سے یہ سوال کر رہا ہوں کہ باہر کی ہماری ہماری ہونوں والوں کے دوا بننے اور کچھ دھڑک دھڑک سے باہر جانے کی آواز میں سنائی دیتی ہیں۔ یہ بلا سٹک ہو رہی ہے یا نہیں rald ہوتا ہے؟ میں گھبرا کر دل میں پوچھتا ہوں۔ لیکن اب تک میری آنکھیں کمرے کی دھندلی روشنی کی قادی ہو چکی ہیں۔ حاضرین میں کئی غیر ملکی ہیں، کئی عورتیں ہیں۔ کچھ بچے بھی۔ سب کے چہرے پر ہے اطمینانی کے آثار ہیں۔ لیکن خوف کے نہیں۔ آخر اس سب کے سنی کیا ہیں؟ فرض کر دوں میں انسان نگار ہوں۔ اور یہی میرا انسان ہے۔ تو میں اسے کس طرح انجام تک پہنچا سکوں گا؟ لیکن مجھے یہ معلوم تو ہونا

ہا ہے کہ میں اس افسانے میں کیا دکھانا چاہتا ہوں۔ پر ہم چند کہتے تھے کہ جب تک کوئی نفسیاتی محاذ کوئی سخی آواز  
 دیتا ہے تو اسے میں افسانہ لکھتا ہی نہیں۔ لیکن ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تو کہتا تھا کہ میں نظم کے بارے میں پہلے  
 سے کیسے بتاؤں کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ نظم مکمل ہوگی جیسی تو معلوم ہوگا کہ میں نے اس میں کیا کیا ہے؟

تو اگر افسانے اور شعر کی پہلی ایک ہی ہے تو جو افسانہ میں اس وقت اپنے ذہن میں نگہ رہا ہوں اس  
 کے بارے میں کیا بتاؤں کہ میں اس میں کیا کہوں گا، کیا دکھاؤں گا۔۔۔ نہیں، پر ہم چند ہی کی رائے ٹھیک معلوم  
 ہوتی ہے۔ پہلے سے کچھ تو طے ہو کر افسانے میں کیا دکھانا جائے گا؟ لیکن میں اتنا افسانہ تو لکھ گیا ہوں، آخر کچھ تو بچ  
 لکھا ہوا ہے کہ میں کیا لکھوں گا؟ اچھا فرض کیا اور کچھ نہیں لکھتا ہے۔ افسانہ یہیں ختم ہو گیا ہے۔ اب اس اتنا اور لکھتا ہے  
 کہ تو جیوں نے تھوڑی دیر میں سردی روڈ مکمل کر دی اور سب مسافروں کو آگے جانے دیا۔ میں بھی ڈرامہ سے  
 سی، لیکن میرا بچہ ہی تھا۔ بس کہانی ختم ہو گئی۔ مگر اس میں کہانی کہاں تھی؟ کہانی تو ختم ہو گئی تھی اس میں کہا  
 کیا گیا؟

اچھا اگر میں سڑک کی دھند، شام کے پھلتے ہوئے اندھیرے، فوجیوں کے لباس اور چمڑے صرے  
 اس عمارت کا پورا احوال، یہ سب کچھ اوپر سے ڈال دوں تو کیا افسانہ بن جائے گا؟ اے۔ ایس۔ ایلیٹ۔ اے  
 (A.S. Byatt) کے ان لوگوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جزئیات نگاری کی ملک ہے اور جزئیات تو داستان  
 بن گئی ہیں، لیکن اور طرح کی۔

میرا داغ پکرانے لگا ہے۔ اتنی دیر سے یہاں کھڑا ہوں، یہ لوگ مجھے کیا سمجھ رہے ہوں گے۔ کوئی  
 شخص جھٹک رہا ہے اور سب ماحول سے بیگانہ ہے؟ میں انک انک کر قدم آگے بڑھا کر کمرے میں آ جاتا ہوں۔  
 بھول گیا ہوں، احمق رہی ہیں کہ کوئی خالی کرسی ملے تو جا کر چپ چاپ وہیں بیٹھ جاؤں اچانک ایک کونے سے کسی  
 نے غصے سے گارے میں آواز دی ہے:

”اگر آجائے فاروقی صاحب، یہاں جگ ہے۔“

میں چونک کر کچھ تنکرات، کچھ ہراساں، ادھر دیکھتا ہوں۔ جن صاحب نے مجھے آواز دی ہے وہ میر  
 دہد، لیکن غصہ ہیں۔ میں انہیں پہچانتا نہیں ہوں۔ مجھے تھوڑی سی گھبراہٹ ہوتی ہے کہ کتنا ایسا ہوتا ہے کہ کوئی  
 شخص سے بہت تھاک سے ملتا ہے لیکن مجھے اس کا نام یاد آتا ہے نہ کل یاد آتی ہے۔ میں بھر طرح طرح سے بات ط  
 کرنا لگا کر اس سے معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہوں کہ وہ کون ہے بعد میں اسے کیوں کر جانتا ہوں۔ کبھی  
 کبھی لوگ کوئی پوچھ دیتے ہیں، ”بیچا، آپ نے؟“ تو میں دل میں اطمینان کی سانس لیتے ہوئے ج میں کچھ  
 ہوتا کہ کہہ دیتا ہوں، ”کل تو پہچانی ہوئی ہے لیکن نام نہیں یاد آتا۔“

میں آہستہ قدم رکھتا ہوا کمرے کے گوشے تک پہنچتا ہوں۔ ایک آرام کری، جیسے مگر بڑی ہی frog  
 chair کہتے ہیں۔ ان صاحب کی بغل میں خالی ہے۔ میں ان صاحب کو سلام کر کے کرسی سے اٹھتا ہوں۔ لیکن  
 ان کا ہاتھ الٹی سی دائیں ہاتھ لگا دیا ہوں لیکن ان کی صورت اب بھی پہلے کی طرح انجانی معلوم ہوتی ہے۔  
 ”حلیات عرض کرتا ہوں۔“ میری آواز نہ جانے کیوں کچھ بھرائی ہوئی سی ہے، ”خدا کا شکر ہے“



"تو مان لیجئے یہ لوگ فوجی نہیں، لڑاکو ہیں۔۔۔۔۔" وہ ہاتھ اٹھا کر مجھے روکنے کے اہمال میں کہتا ہے: "یقین کیجئے، یہ سب انسانوی معاملہ ہے۔۔۔۔۔ یا یہ لوگ احتیاط پسند ہیں۔ اور یہ لڑاکو۔۔۔۔۔ یا احتیاط پسند۔۔۔۔۔ ہم سب کو یہاں گولی مار دیں، مگر کیا ان واقعات کا بیان کسی باسٹی نیچے کا مال ہوگا؟"

"مشکل یہ ہے۔" میں نے کچھ سوچ کر کہا: "شرطیکہ اس میں اور کچھ بات نہ ہو۔ مثلاً کوئی غلط بات، کوئی راز، یا شاید ہم میں سے کوئی شخص کوئی بڑا آدمی ہو۔ یا ان لوگوں نے کوئی شرطیں حکومت یا اہل اقتدار کے سامنے رکھی ہوں اور ان کی تعمیل پر ہی ہم لوگوں کی نجات ممکن ہو۔" مجھے لڑو سا آگیا۔ یہ ہم لوگ کیا کھٹک کر رہے ہیں؟

"لیکن اس سب سے کچھ بڑا نہیں۔" وہ کچھ زور دے کر کہتا ہے: "جب تک کچھ نتیجہ نہ برآمد ہو۔" میرا بچہ بھی یہی کہتا ہوں کہ واقعے کا باسٹی ہونا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس سے کچھ اخذ کر سکیں۔"

"اخذ کرنے اور پریم چند کی سٹی آسوزی میں بھلا کیا فرق ہو سکتا ہے؟ اولوں ایک ہی بات ہیں۔"

"جی نہیں۔ نتیجہ ہی کو کہتے ہیں جو اپنی معنویت کے لیے کسی سٹی، کسی عبرت، کسی تعلیم کا حجاج نہ ہو۔ یعنی اگر انسان یہ کہے کہ کچھ مٹاؤں شخص کی طرح نہ بننا، وہ بڑا خراب آدمی ہے۔ یا کھانا کام کر کے لے، ایسا انجام کو پہنچنے کے تو ان چیزوں کو میں سٹی، عبرت، تعلیم، کہتا ہوں۔ اور اگر تحریر میں کوئی ایسا بات ہو جس میں۔۔۔۔۔"

"جو ہمیں سوچنے پر مائل کرے۔" میں بھی اب اس کے مانی انصاف کو خود بخود دیکھنے لگا ہوں۔ "جو خود کوئی فیصلہ نہ کرے لیکن عادی قوت فیصلہ کو بیدار کرے۔ جس میں انسان کا انسانانہ گھٹے، یعنی ایسا شخص جس کا اصل کام ہمیں کوئی ایسی چیز بنا کر دکھانا ہے جسے ہم زندگی میں پیش آنے والے واقعات اور حادثات اور سوانح کی طرح قبول کر رہے ہیں لیکن یہ بھی سمجھیں کہ ایسے واقعات کے "واقعی"، "یعنی" مطابق فطرت" ہونے نہ ہونے سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔۔۔۔۔"

"خیر۔ ایسا نہیں ہے۔" وہ کچھ بے مبری سے بولا: "فرق پڑتا ہے۔ کیونکہ ہم تو انسانے میں جان کیے ہوئے واقعے کو حقیقی سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں۔"

"ہاں ہے وہ غیر حقیقی یا ظائف فطرت کیوں نہ ہوں؟"

"یقیناً۔ اور انسان کا نام کیسے ہوگا؟ انسان پن یا کہانی پن جس کے ایک زمانے میں بہت شہرے تھے، حاصل ایک فرضی صورت حال ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ بعض طرح کے حالات کو ہم انسان کی سمجھتے ہیں اور حقیقت بھی۔ یہی انسان پن ہے۔ یہ نہیں تو کچھ نہیں۔"

"لیکن میں دیکھتا انسان لکھوں جس میں کچھ سٹی نہ ہوں؟"

"سٹی ضرور ہوں گے مگر انسانے سے کوئی نتیجہ نکل سکتا ہے تو سٹی بھی ہوں گے۔"

"تو ہم لوگ اگر یہاں مار دیے گئے۔" میری آواز میں کچھ لڑو سا آگیا ہے: "تو یہ بیکار ہی ہوگا، کیونکہ اس پر رہے واقعے میں نتیجہ تو کچھ ہے نہیں۔"

"لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پورا واقعہ ہی نتیجہ کا علم رکھتا ہو۔" اس کے لہجے میں تو بڑی ہی شہادت ہے۔

”یہ تو آپ فلائیر جیسی بات کہہ رہے ہیں قاری صاحب۔“ مجھے اس کی سکرابٹ اچھی نہیں لگ رہی ہے۔“ فلائیر کی جتنا جی کہ میں ایسا ناول لکھوں جس کے کچھ سچی نہ ہوں۔“

”جی نہیں۔ فلائیر کا مطلب یہ تھا کہ میرے ناول کو کسی سٹی یا مہرت یا تعلیم کا منبع نہ سمجھ لیا جائے۔ پریم چہرے لوگ فرانس میں بھی تھے۔ بلکہ یوں کہیں تو ملنا نہ ہوگا کہ پریم چہرے نے اپنی بائیں انہیں جیسوں سے بھی نہیں، کوئی انگریز، کوئی فرانسیسی، یہی لوگ تو ان دنوں ہمارے انسانہ نگاروں کے آدرش تھے۔ مگر میرا مطلب یہ کہ اور ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ انسانہ کسی صورت حال کو بیان کر دے؟ انسانہ نگار اپنی پسند یا پسند کو بالائے طاق رکھ دے اور دنیا کو دیکھائے جیسی کہ اسے نظر آتی ہے، نہ کہ یہی جیسی وہ چاہتا ہے کہ اسے نظر آئے؟“

”لیکن دنیا تو دیکھنے والے کی ہے۔ یعنی جیسے ہم ہیں وہ بنا دیکھتے ہیں۔“

”جناب، میری مراد انسانہ کی دنیا سے ہے۔ انسانہ کی دنیا انسانہ نگار کے دماغ میں ہوتی ہے۔ اس میں اچھے برے کے معیار مروج ہوتے ہیں جو عام دنیا میں ہیں۔ لیکن انسانہ کی دنیا میں اچھے برے، اصل سے بے خوف، وغیرہ کا حکم آسانی سے نہیں لگ سکتا۔ اچھے برے کام کرتے ہیں، یا غلطی کرتے ہیں۔ برے آدمیوں میں بھی کچھ ایسا ہی ہوتا ہے جس کی بنا پر ہمیں ان سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔“

”اس بات کو کیا ثبوت ہے کہ انسانہ کی دنیا جو انسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا اور ایک حاوی نہیں ہوتا؟ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے بھی ہیں۔“

”انسانہ کی دنیا جو انسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا عقلی حاوی ہوتا ہے۔ اس کی صورت میں انسان کا کچھ بہت زیادہ کام نہیں ہو جاتا۔“

”آپ بھولتے ہیں کہ میں نے بھی انسانہ لکھے ہیں۔“

”اسی لیے تو آپ سے ایسی بات کہہ سکتا ہوں۔“ قاری نے سکرابٹ کہا۔ ”ہاں اس کو نہیں سمجھ سکتے۔ انسانہ نگار جس دنیا کا اپنے انسانہ، یا فکشن کہ لٹے، فکشن میں بیان کرتا ہے، وہ اس کی اپنی ہوتی ہے۔ یعنی اس کے دماغ کی پیداوار ہوتی ہے۔ مانا کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے ہیں۔ لیکن اگر یہ خارجی مشاہدہ ہی سب کچھ ہوتا تو انسانہ یعنی فکشن بننا کیسے؟ سب لوگ اپنے طور پر دنیا کو دیکھ رہے ہیں، کسی کو معلوم نہیں کہ دوسرا کیا دیکھ رہا ہے۔ لیکن بات انسانہ نگار کی اہمیت ظاہر کرتی ہے۔ انسانہ نگار اپنی دیکھی ہوئی دنیا کو تصور میں لایا ہے، پھر اس پر اپنے عقل کو جاری کرتا ہے۔ اس طرح وہ ہمیں ایک اور طرح کی دنیا دکھاتا ہے۔ یہ کام وہ نہیں کر سکتا جو انسانہ نگار نہیں ہے۔ شاعر بھی نہیں کر سکتا۔ شاعر تو اپنی آواز میں گنگھو کرتا ہے، جی دنیا بنانا اس کا کام نہیں۔ اور انسانہ نگار کی دنیا میں اچھا بھلا برائی انسانہ نگار کی مرضی کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ وہ دنیا ہے جس میں اس کے عقل کے رنگ رچ گئے ہیں۔ یہ ہو سکتا ہے کہ انسانہ نگار کو عقلی دنیا سے کچھ نکلائے، کچھ تو قہات ہوں۔ لیکن وہ ان تو قہات اور نقائص کو بھلا کر ہمیں اپنی دنیا دکھاتا ہے۔“

”لیکن ہمیں اس دنیا سے بھی تو قہات اور نقائص ہوتے ہیں۔“

”بے شک۔“ قاری نے کچھ مٹھائی سکرابٹ کے ساتھ کہا۔ ”لیکن اچھے کہ ہم انسانہ لکھنے میں فکشن

سے ہر وقت برسرِ جدال رہتے ہیں۔ فلاں کردار نے یہ کیوں کیا، وہ کیوں نہیں کیا؟ فلاں بات اس طرح کیوں نہیں آئی؟ وغیرہ۔“

مجھے اچانک ایک بات سوچتی ہے۔ ”اور ہم لوگ افسانہ نگار سے بھی برسرِ جدال رہتے ہیں کہ اس نے ایسا دنیا کیوں بنائی جس میں فلاں بات نہ ہوئی اور فلاں بات ہو گئی اور فلاں بات اس طرح کیوں ہوئی؟“  
 ”یہ تو آپ نے میری بات کہہ دی۔“ قاری نے کہا، ”ہم لوگ افسانہ نگار کے ہاتھ میں کد پتلی کی طرح ہیں، لیکن لڑق یہ ہے کہ کد پتلی اپنے پھانے والے سے جھکڑتی نہیں، اور قاری بھی جھکڑتا ہے، ہاں جھکڑتا ہے۔“  
 ”شاید اسی کو افسانے یعنی فکشن کی حتمی قدر سے تعبیر کرتے ہیں۔“ میں اپنی رو میں بولا چلا جا رہا تھا۔ یہ افسانے کی ہی طاقت ہے جو ہمیں افسانہ نگار کو خالق کا درجہ عطا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔“

قاری کچھ کہنا چاہتا تھا، لیکن میں نے اسے ہاتھ کے اشارے سے روک دیا۔ ”افسانے میں جس کردار کو جیسا بنا دیا گیا، ویسا وہ بن گیا۔ افسانے میں جو واقعہ بیان کر دیا گیا وہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو گیا۔ یہی افسانے کی قوت ہے۔ ہمیں وہ کردار پسند ہو، ہم اس کے بارے میں کچھ گونگیں رہیں، یا ہم کچھ بھی کر لیں، لیکن معاملہ ہمیں اسی سے کرنا ہے، کوئی نیا کردار ہم نہیں خلق کر سکتے۔ ہاں اپنی دنیا میں اس نئے کردار کو شریک کرنے کے لیے ایک نیا افسانہ لکھ سکتے ہیں۔ ایک ہی کردار کو ایک شخص برا کہے گا اور دوسرا شخص اچھا کہے گا۔ ایکے کا اس کی اچھائی ہماری کے بارے میں فیصلہ ممکن نہیں، وغیرہ۔ کسی کردار کے ایک ہی عمل کو ایک شخص اچھا اور دوسرا شخص ستانہ بتائے گا تو دوسرے کے برعکس کہے گا۔ اس سے بڑھ کر افسانے کی قوت کیا ممکن ہے کہ۔“

اچانک دابہر کچھ شرماتا ہوا۔ ”کیا پریس والے ایسی ایسی باتیں کہتے ہیں کہ کتے اٹھ کر آگے۔ کرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں نے پہلو بدلا، کچھ نے شاید یہ سوچ کر اٹھنا چاہا کہ سب انتظار کی گھڑیاں ختم ہو گئیں۔ پھر دابہر کچھ گاڑیوں کے اسٹاٹ ہونے کی آواز سنا۔ ہمیں۔ ہر جگہ کی چیز روشنی مجھ پر پڑی اور ایک لمبے کے لیے میری آنکھیں ہلکے لگیں۔ جب میری بیانی بحال ہوئی تو یہ کہ میری حیرت کی انتہا نہ تھی کہ ملاٹل قاری کی کرسی خالی تھی۔“

## افسانے کی حمایت میں - ۵

شمس الرحمن فاروقی

کردار

تین دوست جن میں دو ملاقاتی ہیں اور ایک میزبان، ایک درویش

ایک ملاقاتی کی مرچائیں اور ساتھ کے درمیان ہے۔ مہرناقد، گول مثل بدن، بڑا سر جس پر گنتی کے دو چار بال، بلند قبضہ جیسی گونجتی ہوئی آواز، چروھاڑی سوچوں سے بے نیاز۔ پتلون، بش شرت اور سیڈل میں لپٹا ہے۔ ایک ہاتھ میں ناچندرنگ بیدی کا مجموعہ ہے دوسرے ہاتھ میں آدھ جلی سگریٹ کے ساتھ کرسٹوفر کا ڈویل (Christopher Caudwell) کی ایک کتاب جس کا سرورق آدھا قاصد ہے۔ کتاب کا نام پڑھنے میں نہیں آتا، لیکن شاید Studies in a Dying Culture کا کچھ پڑا ہوا لفظ ہے۔ پیچھے کے اعتبار سے یہ دوسرا شوق کے اعتبار سے فادہ، مزاج کے اعتبار سے یار ہاش۔ سہولت کی خاطر اس دوست کو پہلا ملاقاتی "کہا گیا ہے۔ دوسرے دوست کی عمر پینتیس سال سے کچھ کم سال کے درمیان ہے۔ متوسط قد، متوسط ذہن، اول، ڈاڑھی سوچوں سے اسے بھی سراکار نہیں۔ اس کی آواز گھٹن مڑا پنشن پنشن کی اور شیریں ہے۔ سہولت کی خاطر اسے دوسرا ملاقاتی کہا گیا ہے۔ پیچھے کے اعتبار سے وہ صاف ہے، شوق کے اعتبار سے وہ انسان نگار بھی ہے اور فادہ بھی۔ اس کے ہاتھ میں ڈاکٹر مہد علیہم کی کوئی کتاب ہے، یا شاید مجاز کا مجموعہ کلام۔ میران کی مرچائیں مشکل ہے۔ لیکن تین دوست ہیں۔ اس سے اعجاز، وہاں ہے کس کی بھی عمر کچھ اتنی عیا ہوگی، یعنی پہاس ساتھ سال۔ اس کے پیچھے کتابوں کی کھلی ہوئی الماری ہے۔ سامنے میر پود تین پائپ۔ ایک پائپ لائٹر اور تمباکو کا ایک ٹکٹ ہے۔ اس کے سامنے اور دائیں بائیں تین بڑی بڑی ماکہ ٹاپاں ہیں، سب میں تمباکو کی ماکہ اور ایک آدھ سگریٹ کا بجھا ہوا گھٹا لٹا ہوا ہے۔ کمرے میں جگہ جگہ چھوٹے چھوٹے گلوں میں پادے لٹا کو خوش گوار ماحول ہے۔ دروں ملاقاتی پہلے سے وقت ضمیم کر کے میران کے یہاں آئے ہیں۔ وہ دلی سامنے نہیں آتا۔ اس کی عمر اور صورت نقل قیاس سے تخمین کر لی جائے۔

جائے کے ساتھ کھنگھڑ شروع ہوتی ہے۔

پہلا ملاقاتی (خوش طبعی سے) آپ نے المائے کی دنیا میں اور اس سے بھی بڑھ کر کھیر انسان کی دنیا میں جراتکار پہلے رکھ ہے، اس کا ساتھ دے گا۔ کیا آپ اس کے لیے تیار ہیں؟

میران جناب، میری بساط کیا جو کچھ شرفیاد پہلاؤں کا اختصار پر پا کروں لیکن احباب خود علی آمانہ

نہ ہوں تو بندہ کیا کر سکتا ہے؟ اویسے، آپ نے میرے خلاف فرورجم کیا قائم کی ہے نہ نہیں، لاؤ تو کل نامہ غیرہ  
 وغیرہ

دوسرا ملاقاتی: (زما بے صبری سے) صاحب آپ اپنی دماغی نفسی فی الحال بتویں، کیسے انسان نگار اور  
 انسان کے خدا اور فلسفے کے طالب علم کی حیثیت سے پہلا سوال پوچھنے کا حق میرا ہے۔  
 پہلا ملاقاتی: (کچھ کہنے کے لیے نہ کھولتا ہے لیکن دوسرے ملاقاتی کے آگے اس کی ٹھنک چلتی۔ دوسرا  
 ملاقاتی جوش میں ہے۔)

دوسرا ملاقاتی: (پہلے ملاقاتی سے) صاحب آپ نہ انسان نگار، نہ فلسفی۔ رہا سوال انسان کے تخیل کا تو  
 آپ۔۔۔

میرزا: (شرارت پھرے لہجے میں) پچات کا خاصا چھاپیان کر سکتے ہیں  
 دوسرا ملاقاتی: (چپے ہوئے لیکن اندر اندر کچھ گرم ہو کر) صاحب آپ دماغی و معنویات سے پرہیز  
 کریں اور یہ نہ بھولیں کہ آپ ہمارے سامنے جواب دیں۔  
 میرزا: جی ہے شک۔

دوسرا ملاقاتی: لہذا آپ سب سے پہلے یہ بتائیں کہ آپ نے اپنی انگار پر پا کرنے والی اور انگارہ  
 قریبوں کا نام "انسان کی حمایت میں" کیوں رکھا اور حالے کہ آپ نے ہمارے۔۔۔ میرا مطلب ہے انسان  
 کی حق کی میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا۔

میرزا: جی میں نے انسان کی برائی تو کچھ نہیں کی۔ اور نہ اس کی حق کی کی کوشش کی۔ میں تو آپ  
 لوگوں۔۔۔ میرا مطلب ہے اپنے قارئین کو انسان کی حقیقت سے آگاہ کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ انسان کیا ہے؟  
 وہ کس طرح عمل میں آتا ہے؟ ان سوالات کا جواب دینے کی کوشش میں انسان کی حق کی کہاں سے ہوئی؟ پھر،  
 اگر میں نے لوگوں کو یہ بتایا کہ انسان، یعنی گلشن بہ طور صنف، اصناف و ادب میں شاعری سے کم تر وجود رکھتا ہے تو یہ  
 بھی انسان کی حمایت ہی ہوئی، کیوں کہ میں نے انسان بڑھنے والوں اور۔۔۔ اور انسان لکھنے والوں کو اس لفظ  
 فنی سے بچایا کہ انسان کے عمل پر ہم ماحولی ادب میں یا اصناف ادب کے ایوان میں باوجود لیکن مقام کے حامل  
 ہو سکتے ہیں۔ اس زمانے میں میرا خیال تھا کہ انسان کے بارے میں لفظ نہیں ہوا اور ہو سکتی تو یہ انسان کی حمایت  
 ہی تو ہوگی۔ جس صنف میں ہم لوگ تک رہا کر رہے ہیں ہمیں اس کے ابتدائی خدا خالق ہی نہ معلوم ہوئی، اور ہم  
 سماجی معنویت، سیاسی شعور، اصلاح معاشرہ وغیرہ کی بات کر کے انسان کے مباحث کو آلودہ کرتے رہیں تو یہ کوئی  
 دانش مندانہ بات تو نہ ہوئی؟ تو میں نے بھی تو کیا کہ انسان کے لپٹ پر کچھ بنیادی باتیں کہہ دیں تاکہ فضا سے لہوا  
 بکھڑے نہ رہیں۔

پہلا ملاقاتی: (احمد علی احمد دانت چپے ہوئے) گہرا چھٹا؟ کا لہجہ اور بڑھے؟  
 دوسرا ملاقاتی: (زہر خصل کے ساتھ لیکن شائستگی لہجے میں) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آساں  
 کہیں ہو۔ بندہ لو کہ آپ نے تو جی ہی کاٹ دی، یہ کہہ کر کہ انسان دوسرے درجے کی مشق نہیں ہے۔



میزبان: بے شک، انسان یعنی مختصر انسان اور طویل مختصر انسان اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے دو جہدوم کی صنف ہیں۔ اور میں نے وضاحت سے عرض کیا ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ مختصر انسان نے میں بھٹیک اور کردار نگاری اور واقعہ سازی کے خوراک کے امکانات کم ہیں۔ ڈول میں یا امکانات زیادہ ہیں۔ مگر میں نے یہ بھی تو کہا کہ انسانے کی بعض کارگزاریاں ایسی ہیں جو کسی اور کے بس کی نہیں۔ اور یہ انسانے، یعنی گلشن کا سب سے بڑا امتیاز ہے۔ اور یہ بات تو آپ بھی مانتے ہیں کہ گزشتہ برسوں میں انسانے پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں میرے دعوے اور مفروضات کا حصہ بہت بڑا ہے۔ تو اگر میں نگار اور انسان نگاروں کو ہمیز نہ کرتا تو انسانے کی تنقید اس قدر مشغور اور دل چسپ نہ ہوتی جس کی کتاب ہے۔

پہلا ملاقاتی (منہا کر): بحثوں کی چال اندر رہی ہے گا۔ ایسی تنقید سے کیا فائدہ جس میں نہ کردار پر بحث نہ چال کا خلاصہ خلاصہ کیا، چال کا تذکرہ ہی کیا۔۔۔۔۔

دوسرا ملاقاتی (پہلے ملاقاتی سے): اور تنقید کس کام کی جس میں قصین قدر کے نام پر چال کا خلاصہ اور کرداروں کے کوائف بیان کر دیے جائیں؟ خیر، اس بات کو تو ابھی سمجھ لیں گے۔ مگر فی الحال آپ یہ بتائیں کہ آپ کبھی انسان کہتے ہیں کبھی گلشن کہتے ہیں۔ ایسا کیوں؟ ہر ایک کرم ایک جگہ پر قائم رہیں۔

میزبان: چال کا خلاصہ بیان کرنا دراصل خدا کی ناکامی کا ایسا ہے، کہ اسے کچھ کہتے نہیں مگر فنی تو وہ بڑی دھوم دھام سے ہمیں بتانا شروع کرتا ہے کہ اس انسانے یا ڈول میں یہ ہوا۔ پھر یہ ہوا، پھر یہ ہوا۔ اور بے ہوشی صاحب ہم خلاصہ پڑھ کر کیا کریں گے؟ کیا چال کا خلاصہ کبھی بھی چال کا بدل ہو سکتا ہے؟ اور انسانے کے کرداروں پر بحث؟ اور اگر کوئی خلاصہ صاحب کی پسند پسند کا بیان بن جاتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: اس کا تو مشکل یہ ہے کہ ہمارے یہاں گلشن کے لیے کوئی فن نہیں۔ پیسے فی الحال یہ طے کر لیتے ہیں کہ "انسان" "نور" "گلشن" سے ہم ایک ہی نئے مراد لیں گے، اس فرق کے ساتھ کہ اگر صرف "مختصر انسان" کہیں تو اس سے گلشن کی وہ مخصوص صنف مراد لیں گے جسے Short Story کہا جاتا ہے۔ اور "گلشن" سے ہم داستان کے سوا تمام اصناف مراد لیں گے، خواہ نثر خواہ نظم، جن میں کوئی افسانوی بیان قائم ہوتا ہے۔ ان میں مختصر انسان شامل ہے۔ اگر ڈول کہیں تو اس سے صرف ڈول مراد ہوگی، مختصر انسان نہیں دوسری بات یہ کہ

پہلا ملاقاتی: (بات کاٹ کر) پیسے مان لیا۔ لیکن داستان کہیں نہیں؟ کیا یہ داستان کی بے حرمتی نہیں کہ اسے گلشن نہ کہا جائے؟

میزبان: اس میں بے حرمتی کی کیا بات ہے؟ معاف فرمائیے، اس زمانے میں مجھ سے زیادہ داستان کا پرستار کون ہوگا؟ اور دوبارہ معاف فرمائیے گا، میں نہ ہوتا تو آپ میں سے اکثر کو معلوم بھی نہ ہوتا کہ داستان کس چیز کا نام ہے۔ صاحب، بیانیہ ایک طرز ہے۔ جو کئی اصناف میں موجود ہو سکتا ہے شاعری میں بھی جیسا کہ آپ نے (دوسرے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) اپنی کتاب میں لکھا ہے۔ داستان بھی بیانیہ ہے، لیکن گلشن نہیں۔ کیونکہ داستان ایک اور صنف ہے۔ اس کی شرط یہ ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے، یا زبانی سنائے جانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ گلشن لکھا جاتا ہے اور تھا پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ لیکن اسے کسی لمحے میں پڑھ کر سنا

جائے، لیکن یہ اس کا اولین اور بنیادی مقصد نہیں۔

پہلا ملاقاتی: خوب، تو ہم لوگ مختصر افسانہ، طویل مختصر افسانہ، ناول، ناولٹ، وغیرہ کی بات کر رہے ہیں دوسرے کی قسم کے بیانوں کو ہم فی الحال نظر انداز کریں گے۔

دوسرا ملاقاتی: (کچھ راہ پر ہل کر) انا خیال کی رپورٹ وغیرہ؟

پہلا ملاقاتی: چہ خوش! افسانہ کی رپورٹ کو بیان کیا کون کہا ہے؟

میزبان: نہیں، بیان کیا تو وہ بھی ہے۔ شاید آپ کو یہ خیال نہیں کہ یہ بیان کی طرح کا ہوتا ہے۔ اور کچھ جانبی ایسا بھی ہے جو کشش نہیں ہوتا۔ لیکن اس وقت ہمارا سرکار صرف افسانے اور ناول ہی ہے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ افسانہ ہونا ناول میں شریک نہیں۔ کوئی بھی کشش معکوس ہو سکتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: جیسے فی الحال اسے مان لیتے ہیں۔ اب آپ جواب دیں کہ آپ نے افسانے کو دوسرے درجے کی صنف کیوں کہا؟ نہیں، ذرا غصہ ہے آپ پر بھی تو کہتے ہیں کہ ناولیاتی بیان کی شان والے کی کثرت ہے، کردار نگاری ہے۔ تو آپ اس روایتی معیار کو، جو داستانوں کے لیے ٹھیک ہے، میں دوسری صنف کی آغوشوں میں رہائی کے افسانوں پر کس طرح جاری کر سکتے ہیں؟

میزبان: جاری میں کچھ بھی نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ بتا رہا ہوں کہ ناولیاتی بیان کی رو سے کردار نگاری اہم واقعہ نہیں ہے۔ اور بھی صورت حال اکثر جدید افسانوں میں نظر آتی ہے۔ لہذا جدید افسانوں کو اس لیے معطل نہ کرنا چاہیے کہ ان میں کردار نہیں ہے۔ دوسری بات افسانے کو دوسرے درجے کی صنف قرار دینے کی۔

پہلا ملاقاتی: (ذرا ہلکے آواز میں) مگر ہاں! آپ نے یہ نوکر شاہوں والے طرز اب میں کیوں جاری کرنا چاہے ہیں؟ پانچ منہ میں لگا کر سوٹ لیکن کرکار میں گھومنا اور بات ہے، تنقید لکھنا، اور خاص کر افسانے کی تنقید۔

دوسرا ملاقاتی: خاص کتاب کے ہوتے ہوئے!

پہلا ملاقاتی: (حاصلت کی پروا کیے بغیر) جی، افسانے کی تنقید لکھنا اور بات ہے، مقالوں پر رقم گھسنا اور

بات۔

دوسرا ملاقاتی: جیسا کہ میں نے اپنی کتاب میں دکھایا ہے، نظم، یعنی شعر میں بھی بیان ہوتا ہے۔ لہذا آپ کا یہ کہنا ہے سنی ہے کہ کشش چوں کہ بیان ہے لہذا وہ شاعری سے کم تر ہے۔

میزبان: میں نے یہ نہیں کہا کہ افسانہ یا کشش اس لیے کم تر ہے کہ وہ بیان ہے۔ میں نے تو یہ کہا ہے کہ افسانہ یا کشش بیان سے باہر نہیں نکل سکتا۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ بیان کرنا پڑتا ہے۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ واقعہ ہوتا ہے۔ ایسا ممکن کہ کچھ نہ ہو اور افسانہ بن جائے۔ دوسری شکل یہ کہ کشش کا میدان بیان کرنا ہے۔ کشش بنانا ہے، رکھنا نہیں۔ اور آپ جانتے ہیں کہ بتانے کے مقابلے میں دکھانا بے انتہا موثر اور پر قوت ہوتا ہے۔ نظم اور لڑائی کی مثال سامنے کی ہے۔

پہلا ملاقاتی: یہ تو لڑائے کی بات ہوئی۔ میں نے بھی بہت ڈرامے پڑھے اور پڑھ جاتے ہیں۔ ابھی کل



ہو سکتا ہے۔ اول بہر حال بہت چک دار اور وسیع صنف ہے اور وہ منظوم بھی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ ہے کہ ہم اول کو  
السانے سے بد جہانہ تر صنف قرار دیتے ہیں۔ انسانہ ہے چاند ٹھگی کی جان بد کئے والا۔۔۔

پہلا خلافتی، (مگر) آپ ہمارے انسان اور انسان نگاروں کی تو ہیں کہ ہے ہیں؟

میرزاں: تو ہیں تو آپ کرتے ہیں، ہمارے انسان کی تنہید کے نام پر عموماً انسانیت نگاری لڑاتے ہیں۔  
— آپ ہی کے تو جواہر پارے ہیں (بچے ہاتھ دھا کر کتاب کاٹا ہے، پھر پڑھتا ہے) ”یہ انسانہ (کئی ہندہ)  
صرف بدی ہی لکھ سکتے تھے۔“ (ورق پلٹتا ہے): (کوکہ ٹل میں) ”بیوی کا آئینہ پر عجب ہے۔“ (ورق پلٹتا ہے  
۱۔ ”بیوی اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں میں لٹ کر رہتی ہیں۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”یہاں تاثر ایک ایسے  
استعارے میں ظاہر ہوا ہے جس میں زبان و مکالمہ کی سرحدیں ٹھگی آئی ہیں۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”جو گیا کہاں نہیں  
رہیں کا نظارہ ہے۔“ اس قسم کی قہیم زدہ ہے معنی خوروں سے بھری ہوئی مہارت (میں اسے تنہید نہ کہوں گا) لکھنا  
پہلے بدی کے ساتھ ایک بھیا تک لائق ہے۔ پانچ صاحب ایسے مسخروں کے لیے ایک خیرہ استعمال کرتے  
تھے لیکن میں آپ کا اس سے محفوظ رکھوں گا۔

دوسرا خلافتی: (ٹھگی کو خند کرنے کی کوشش کرتے ہوئے) شاید اسی لیے کہا گیا ہے کہ۔۔۔ فجر  
گھڑ ہے۔ آپ نے انسان کو وقت کا قیدی بنا دیا ہے۔ کائنات کے مطابق وقت ایک مستقل اور ناگزیر عنصر ہے  
۲۔ من قسطنطنیہ کے الفاظ میں وقت ایک Category ہے اور اس سے انکار ممکن نہیں۔ وقت کا عنصر ناگزیر ہے اور یہ  
صرف خود ہمارا تصور کی بات ہے کہ اسے منت سمجھا جائے یا موت۔ شاعری میں وقت کو ماحول پر مقرر سمجھا جاتا ہے  
جب کہ انسانی ادب اس سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ خود شاعری میں بھی طویل اور مختصر بحر و کے درمیان وقت کو  
گرفت میں لانے یا اس کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

میرزاں: صحاف کیجیے گا، یہاں بات صرف اتنی ہے کہ گفتن کی بھوری ہے کہ نہ کسی ذہن نے میں  
واقعہ ہوا ہوتا ہے۔ میں ابھی ابھی یہ عرض کر چکا ہوں کہ گفتن کو ماضی، حال، مستقبل، ان میں سے کوئی ایک زمانہ  
اختیاری کرنا پڑتا ہے۔ کوئی واقعہ زمانہ حال میں ہے۔ کوئی واقعہ زمانہ ماضی میں تھا۔ کوئی واقعہ زمانہ مستقبل میں  
ہوگا۔ ان کے علاوہ واقعے کے وجود کی کوئی صورت نہیں۔ اور واقعہ نہیں تو گفتن نہیں۔ گفتن ان سب میں زمانہ یا  
وقت میں قید ہے۔ اس کے برخلاف بہت سی شاعری ایسی ہے جس میں کچھ اس نہیں ہوتا۔ بہا و اوقات شاعری کا  
ایک مصرع یا ایک سطر ہی بات کو قائم کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ ”تجسمہ آریض تو کہتا ہی یہی تھا کہ بی شاعری کو  
چکائی کے لیے ایک سطر ہی کافی ہے۔ یعنی شاعری کا جو ہر ایک سطر میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ فراق صاحب ہی  
بات کی بنیاد پر مجھ سے اکثر کہتے تھے کہ کبیر یا غسی اس کے مصرعوں کے سامنے میرے مصرعہ کو آواز سے آواز  
لتا ہے۔ خیر وہ الگ بات تھی۔ لیکن آپ کا یہ خیال درست نہیں کہ شاعری میں وزن، بحر کے ذریعے وقت کو  
گرفت میں لانے یا وقت کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ناول تو شاعری کے لیے وزن اور بحر ضروری  
نہیں بلکہ دوسری بات یہ کہ شاعری میں وزن کی ایک تفریب ہے کہ اسے وقت کا ایک قائل قرار دیتے ہیں۔ یعنی  
لفظ کا مکان تصور کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ انہیں یاد کرنے میں ایک طرح کی تامل پیدا ہوتی ہے۔ ہم جانتے

ہیں کہ سال کے سنی ہیں کسی مقررہ وقت کے اعتبار سے طے، یا کسی بھی چیز پر قابو دینا یا ٹھیکہ دینا۔ لہذا شعر میں وقت اس طرح نہیں کام کرتا جس طرح گلشن میں کرتا ہے۔ شاعری میں وقت محض میکانیکی زمانہ ہے، اگر کسی مصرعے کو ادا کرنے میں کتنا وقت لگا، اور مصرعے میں جو اصوات ہیں وہ کس ترتیب سے آئی ہیں۔ وقت کے اس دوران ماوراس کی ترتیب کو گنج گنج بیان کرنے کا نام عروض ہے۔ مثال کے طور پر۔۔۔۔۔

پہلا ملاحظہ: آپ ہر بات میں مثال دیتے ہیں۔ مثال دینا پوری مزاج کی صفت ہے اور پوری شخصیت میں عموماً طاقت اور اقتدار کا عنصر غالب ہوتا ہے، جب کہ ادنیٰ شخصیت کا خیر محبت اور اپنائیت سے ملتا ہے۔

میرزاں (مسکراتا ہے) اپنی طرف سے گھڑے ہوئے اصولوں کے بل بوتے پر قاعلیٰ کرنے کے پہلے پتہ بھولے کائنات اور قرآن و روایات سے بھری پڑی ہیں۔ مثالیں آپ کو شاید اسی لیے بری لگتی ہیں کہ ان کا جواب آپ کے پاس نہیں۔

پہلا ملاحظہ: آپ چاہتے ہیں کہ ہر انسان کے سنی اس طرح بیان کیے جائیں جس طرح آپ "تضمیم غالب" لکھتے ہیں۔ یعنی آپ "تضمیم غالب" کی طرح مضمون آفرینی کرنا پسند کرتے ہیں، انسانہ جائے چلے بھاڑ میں۔ آپ نے انسان پر جو کچھ لکھا ہے اس میں غلوں نہیں، محض اتراہٹ، دھونس اور دھوکا ہے۔

میرزاں: بندہ طراز، کیا یہ ممکن نہیں کہ دھونس، اتراہٹ۔۔۔۔۔ وغیرہ وغیرہ کے ساتھ جرات کی جائے وہ گنج بھی ہیں؟

پہلا ملاحظہ: ہاں منطقی طور پر ممکن تو ہے لیکن۔۔۔۔۔

میرزاں: تو جس جو کچھ میں نے کہا ہے اس کی چالی کو دیکھیے، دھونس وغیرہ کو جانے دیجیے۔ لیکن ہے کہ آپ کو میری باتوں میں اتراہٹ وغیرہ اس لیے نظر آتی ہو کہ ان کا جواب آپ سے بن نہیں آتا۔ اب دیکھیں یہ بات کہ انسان کی تعبیر اور سنی شاعری غالب کی تضمیم کی طرح مضمون آفرینی نہ کی جائے تو کوئی بات نہیں۔ آپ آسان اعمال میں اپنی بات کہیے۔ اس طرح کا آٹھ سال کے بچے بھی نہیں سمجھ لیں۔ لیکن آپ کے طوطا جیٹا تو محمد حسین آزاد کے کان کاٹ ڈالتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔ (بچے مکر الماری سے دوسری کتاب D.D ہے۔ مکتوبوں کو پڑھتا ہے) "تحمید میں تو خیال سے آرٹ کی طرف اور بھی آرٹ سے خیال کی طرف حرکت کرتی پڑتی ہے۔" (اسی خطہ کرنے کے لیے کھانسنے کا بیان کرتا ہے، پھر پڑھتا ہے۔) "روبان اور اسلوب کے تجزیے کے ذریعے غار بالا خرفوں کی صورت پانے کی کوشش کرتا ہے، اور فن کی صورت میں قسم اور خیال کا کسی ایک حصہ ہوتا ہے۔" (سننے کی طرح کھانسنے ہے۔ کھانسنے کھانسنے کتاب بند کر دیتا ہے۔) شاید اسی کو غالب نے کھائے ہے سرپاکی جنوں جو لانی کہا تھا۔ کیوں حضرت: "خیال اور آرٹ شاید دو جگہ ہیں جن کے درمیان تحدید کی گازی (جہول) آپ کے گھوڑا گازی) کو حرکت کرتی پڑتی ہے۔ تو پھر قسم کیا ہے؟ شاید کوئی تیسرا شعر ہے۔

دوسرا ملاحظہ: چھوڑیے صاحب، اپنا اپنا کام کر رہے ہیں۔

پہلا ملاحظہ: (نور کر) آپ میری بات سیاق و سباق سے اکھاڑ کر پیش کر رہے ہیں۔ میں نے یہ بھی تو



بشارت کے لئے لکھ کر مل کے جائیں ایسی عقیدہ اشتعال انگیز ہوتی ہے۔

میزبان: اشتعال تو آپ کو آتی کیا ہے۔ چکی بات تھی۔ لیکن یہ جو آپ نے لکھا کہ فراب عقیدہ اشتعال سے سوالات اٹھاتی ہے تو مجھے خیال آیا کہ فراب عقیدہ اشتعال جواب کو بھی ہم رتی ہے۔ چلیے حساب برابر ہوا۔ حساب برابر ہوا، لیکن انسان نے، یا انسانیت کی خدمت تو نہ ہوئی آپلوب کی Pragmatic سطح پر جتے ہیں (پاپ کا قول ہے، اس کے اعمال کا جو جو مجھ پر نظر آئے گا)، لہذا ہر صورت کی مناسبت سے بات کہتے ہیں۔ ابھی آپ نے فرمایا تھا کہ انسان کی عقیدہ میں اساطیر، علامات وغیرہ کا نا پائیدار ہونا ہے جسے سمجھنا ضروری ہے۔ لیکن بعد میں آپ ترقی پسندوں اور جدید یوں پر یکساں کا نگار پر اترا آئے تو آپ نے فرمایا (کتاب کمال کر پڑھنا ہے): "ترقی پسند عقیدہ کا کوئی اسی انسان پر متلا تھا ہے جس میں سماج کی بھینس ڈکرائی ہے اور جدید عقیدہ کا گدھ اسی انسان پر پٹکا ہے جس میں انسانیت کا اسطور کی گائے کے تھنوں سے منہ لگائے ہوئے ہے۔"

پیلا ملاقاتی: جناب آپ میری اس چھوٹی سی کتاب کو لے لیں۔ کہاں تک اس کے پیچھے نہ سے رہے گا۔ میں نے انسان پر اور بھی نو لکھا ہے۔

میزبان: ضرور لکھا ہے آپ کے بعض بارشادات ہماری اس گفتگو میں زیر بحث آ چکے ہیں۔ لیکن بنیادی مسئلہ یہ نہیں کہ کون کون لفظ۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ آپ کی عقیدہ و اصل ترقی پسند عقیدہ کی ایک شاخ ہے۔ اور ترقی پسند لوپ کے زیادہ تر علمے کا نام انسان کے میدان میں تھے۔ لہذا انسان کے خلاف آپ کچھ متا پسند نہیں کرتے۔ دوسری بات یہ کہ گفتگو کی عقیدہ ہو یا شاعری کی عقیدہ، اصول عقیدہ، اصول عقیدہ میں فرق نہیں ہو سکتا، طریق کار میں فرق ہو سکتا ہے۔ آپ کا دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ آپ اصول سے سرکار رکھتے نہیں ہیں بلکہ آپ کا طریق کار وہی ترقی پسندوں کا ہے کہ آپ گفتگو میں سماجی شعور وغیرہ تلاش کرتے پھرتے ہیں۔ آپ فرماتے ہیں کہ (کتاب کمال کر پڑھنا ہے) "ناول اور انسانیت جمہوری ذہن، انسان دوست نقطہ نظر اور دودھ منہ دل کی ترجمانی کرتے ہیں اور انھیں مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔" (کتاب بند کر دینا ہے اور سکھانا ہے۔) (اول تو یہ اصطلاحات نہایت ناقص ہیں۔ جمہوری ذہن، یعنی چہ؟ کیا تہذیب، انجمن میں جمہوری ذہن نہ تھا، اور جمہوریت نہیں تھی؟ اور انکھیے گا الاطون اور اسطور نے عورتوں اور تقاضوں کے بارے میں کیا لکھا ہے کیا میاں جہان بلی کسی نام نہاد جمہوری پارٹی کی نمائندگی نہیں فرماتے؟ اور ان کے Running Dog میاں لوئی بلگر برطانیہ کی محنت کش پارٹی کے مٹلی ترین رہنما نہیں ہیں؟ آپ ایک زمانے میں خالی ترقی پسند رہے ہیں۔ اور یاد کیجئے انسانیت کی تو خود کو سویت اور سوشلسٹ جمہوریہ کا سربراہ بنا تا تھا۔ تو یہ "جمہوری ذہن" کیا چیز ہے؟ اور یہ جو کچھ بھی ہے، کیا آپ کے خیال میں "سٹوٹن" نے "این اے کھا" میں جمہوری ذہن کی نمائندگی کی ہے؟ اور کیا ہٹلر کے ناول، جن کا مرکزی موضوع ہی دولت، سرمایہ اور فحش حال طبقے کے لوگوں کی ذلتی و حقیر گیاں ہیں، آپ کے ہدایت کردہ "جمہوری ذہن" کی عید اور ہیں؟ آپ مغربی ادیبوں وغیرہ کے نام بہت گناتے رہتے ہیں۔ بھلا فرما دیجئے کہ رودین (Rodin) نے ہٹلر کا جو قد آدم جسم بنایا ہے اور ہٹلر کے عضو حاصل کو اس کی مٹا کے نیچے سے بھی ایسا تار دیکھا ہے تو وہ کون ہے جمہوری ذہن کی عکاسی ہے (ایک لکچر کتاب ہے، تہذیب کو روشنی کا پائپ اٹھاتا ہے





پہلا ملاقاتی: (اجمل پڑتا ہے) واہ واں کیا مطلع ہے! (آنکھیں بند کر کے جھومتا ہے) اور کیا اس بیادلی  
دل نے۔۔۔ دیکھا اس بیادلی دل نے۔۔۔

میربان: (شعر پڑھتا ہے):

فلج جو ہے صبر میں عمارت کو قحطے خانے میں

جہ غرقہ گرہ توپی صفتی میں انعام کیا

پہلا ملاقاتی: (جدھر دیکھ کر آنکھیں کھولتا ہے، سہ ہاتا ہے) لا حول ولا قوۃ، کیا بے ہودہ شعر ہے۔ ہلاک  
نے یہ شعر کیا؟ (ظہیر مسکرا ہٹ) بندہ از کیں بیابا کا شعر تو نہیں؟

میربان: (مداخلت کی پرہائے ظہیر پڑھتا ہے):

سلبہ بیکس دلوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے

بھولے اس کے قول و جسم پر پائے خیال خام کیا

پہلا ملاقاتی: (غوش ہو کر) یہ امانت شعر! کس قدر شوخ شعر ہے، سونا کا مضمون ہوتا ہے۔

میربان: (تنبہ مار کر) صاحب یہ سب شعر میرے ہیں اور اسی غزل کے ہیں جس کا مطلع آپ نے  
پڑھا تھا، کیا بھی غزل اسے کہتے ہیں۔

پہلا ملاقاتی: (زالو پر اچھ مار کر) نہیں، وہ سنہ نہیں! اچھی غزل میں ایک داخلی تسلسل ہوتا ہے۔

میربان: پہلے سے طے شدہ مضمون کی روشنی میں ادب پڑھیے گا تو یہی حال ہو گا۔ اور کسی تنقیدی  
اصول کے بغیر انسانے پر تنقید لکھیے گا تو خودی کو دعو کا دیکھیے گا۔

پہلا ملاقاتی: (متحاکر) آپ تو ظورا سنہزا پر اتر آئے۔

دوسرا ملاقاتی: بے شک یہ ہنر (پہلے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) ہمارے دوست کا حق تھا۔ مگر  
چھوڑیے آپ ہمیں کلی اور آخری بار صاف صاف بتا دیجیے کہ آپ انسانے کے ہم دور ہیں یا اس کے کدھن؟

میربان: میں دھن ہرگز نہیں ہوں۔ لیکن میری دوستی پارٹنری سے ہوتا ہی کیا ہے آپ لوگ بلاوجہ ہی  
گھبراٹے اور انسانے کے دفاع میں سرگرم ہو گئے۔ دراصل آپ ہی جیسے لوگوں نے فساد کو اہمیت دے کر اس کا  
دامغ خراب کیا ہے۔۔۔

دوسرا ملاقاتی: اور ہمارے بزرگ دوست (پہلے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) بھی تو فساد ہیں۔

میربان: ملاحظہ کے قول کی اہمیت ہی کیا ہے؟ اچھی سے اچھی تنقیدی کتاب چھوڑیں، حد سے حد  
تکچیں برس میں پرانی ہو جاتی ہے۔ اگر وہ مسز وہ ہو جائے تو بڑی خوش قسمت ہے۔ ورنہ اکثر تنقیدیں لکھی جانے  
کے ساتھ ہی ساتھ پرانی بھی اور منسوخ بھی ہونے لگتی ہیں۔ سو میں اگر مختصر انسانے، یا اول، یا اولوں کا مخالف بھی  
ہوں تو کیا ہوا؟ میرے اختلاف سے مختصر انسانے کا کیا بکڑ گیا؟۔۔۔ بلکہ کچھ بھلا ہی ہوا کہ انسانے پر تنقید اور خود

فکر کا سلسلہ شروع ہوا۔ ورنہ میری نام نہاد مخالفت کے باوجود انسانے خوب لکھے جا رہے ہیں۔

پہلا ملاقاتی: (تنبہ لگاتا ہے) اور پڑے ہی خراب انسانے لکھے جا رہے ہیں! ا

دوسرا ملاقاتی: (خس کر) جب ہم آپ جیسے لوگ انسانے کی تنبیہ لکھیں گے تو اور کیا ہوگا؟  
میرزا: کسی کی مخالفت یا موافقت مناس کر فساد کی مخالفت یا موافقت سے جتنی ادب کا کچھ نہیں  
بگڑتا۔ لیکن میں یہ ضرور کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں انسانے کا مخالف ہرگز نہیں ہوں۔ نہ تنبیہ انسانے کا نہ طویل  
انسانے کا۔

پہلا ملاقاتی: سبحان اللہ انسانے کا بھٹکا کر دیا اور فراموش ہیں، میں انسانے کا مخالف نہیں ہوں۔  
میرزا: بھٹکا تو آپ نے کر ڈالا کہ ایسی تنبیہ لکھی ہے کہ جس، مثلاً آپ نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ  
”اگر کوئی ہاتھ“ جیسا انسانہ نہ منہ منہ لکھا اور نہ کسی دوسرے انسانہ نے اس کی نقل اڑائی۔ یا اگر تنبیہ کی جان  
ہے تو آپ چاہے اس کا ہزار بار ورد کریں، چاہے شہدنگ کر چائیں، چاہے اسے گولی کر پی جائیں، ہر فعل سے  
لفظانہ ہوگی۔

(باہر ایک درویش ستار پر گانا گاتا ہوا گزرتا ہے)

درویش:

جن جن کو تھا پہ جیل کا آزار مر گئے  
اکثر تہارے ساتھ کے چار مر گئے  
پہلا ملاقاتی: (کچھ محسوس نہیں ہے، لیکن مسکراتے کی کوشش کر رہا ہے۔)  
دوسرا ملاقاتی: واللہ۔ میر صاحب نے ہر موقع کے لیے شعر کہہ کے ہیں۔ (گاتا ہے) شاہ صاحب  
ملک شاہ صاحب! ذرا سامنے تو آئیے۔

درویش: (باہر ہی سے، با آواز بلند، انداز کچھ نرم کچھ سخت لفظ کا ہے):  
دنیا پہ اپنے جیل کی پہچانیاں نہ ڈال  
اے روشنی فروش امیر! کہ ابھی  
دوسرا ملاقاتی: (کچھ خوش ہو کر، میرزا سے) یہ شعر تو آپ کے لیے کہا گیا تھا!  
درویش: (باہر ہی سے، با آواز بلند، انداز کچھ ڈانٹنے کا ہے):  
کہاں سے نہ کریں بیجا یہ انداز حال  
کہ پونج پانی عا ہے کام ان جلاہوں کا  
(اچانک بجلی چلی جاتی ہے۔ ہر طرف کھلبلی مچ رہی ہے۔ ستار پر درویش کی آواز دور  
چلی ہوئی، لیکن صاف سنائی دیتی ہے۔)

درویش:

مجھیں جب قصص تو یہ نہیں شریف  
کب کرتے جن کی طبعیتیں قصص لطیف  
تھے جو اس ایام میں استاد۔

ہاتھوں سے دے نہ کرتے تھے غن  
 کوئی حاجت اس سے وابستہ نہیں  
 ہر حصول اس سے نہ دنیا ہے نہ دین  
 حاجت اس فراتے سے مطلق ہاں نہیں  
 جو نہ ہو ہاتھ تو کچھ نقصان نہیں  
 اک سراپا جہل نامہ وقت کار  
 ہم سے تم سے کرنے لگا افسوس  
 کتہ پر مادی سے اجلانوں کو کیا  
 نقد کب تھا جاہلوں کا فن بھلا  
 (آواز دم ہونے لگی ہے سارے میرا اب بھی دیسا ہی ہے۔)

## افسانے کی حمایت میں (۲)

خسار حسن قادری

کہاں:

قاری۔ اس کی عمر بیس سے چالیس کے درمیان ہے۔ لہا سلیڈ کرتا اور ٹی گڑھ کاٹ کاغذ پاجامہ پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں ہوائی سلپرز، کامرے پر گلیے رنگ کا قہیلا۔ ایسے رنگ کو پہانے لوگ اگر ٹی پلا گیر کی کہتے تھے۔ اب شاید صرف گلیہا کہلاتے گا۔ قاری کی آنکھوں سے اہانت اور ذکاوت جھپکتی ہے، چہرہ کھٹکھٹ لائے ہوئے لیکن کچھ ستا ہوا سا ہے۔ آنکھوں میں کچھ سرخی ہے، گویا رات کو دیر تک جاگا ہو۔ کچھ خاص خوش حال نہیں معلوم ہوتا۔

قاری۔ ہائیکس چھ بیس سال کا نوجوان، پلٹن اور ٹی شرٹ میں لیوس۔ اس کے گلے میں سونے کی زنجیر ہے لیکن بہت سی پتلی سی، اور اس کی چیشانی پر کچھ مندر کے نشان ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کچھ جاکی جی لیکن بھر میں بے خیالی سے منہ مڑھ لیا۔ نہایت تیز اور نہایت ذی طم معلوم ہوتا ہے۔

قاری۔ سفید ساری اور سیاہ پلاؤز میں لیوس ایک قبول صورت خاتون۔ عمر ساٹھ سال۔ کسی ہونڈھ ٹی کی ہڈی سر ہوتی ہیں۔ لیکن چہرے پر بہت نرمی ہے اور چہرے کے شخص پر ظلم کی کرتوں کا بڑا نظر آتا ہے۔ ان کے ایک ہاتھ میں کچھ کتابیں ہیں اور دوسرے ہاتھ میں طالب علموں کی دھچکا لکائی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے ابھی کلاس چھ ماہ کیٹی آ رہی ہیں۔

مخوڑا ہے کہ یہ تینوں دراصل ایک ہی شخص ہیں۔ شائع کنگھو میں کسی کوئی شبیہ نظر آتی ہے، کبھی کوئی۔ فقاہ۔ عمر ساٹھ سے ستر سال۔ ہلکے رنگ اور ہلکے کپڑے کا سوٹ پہنے ہوئے، آنکھوں پر چشمہ جس کے شیشوں کے پیچھے تیز ذہین آنکھیں روشن ہیں۔ سارو لا رنگ، حوصلہ قد، چہرہ داڑھی موٹھوں سے تقریباً اڑھائی بات کرنے کے دوران بار بار موٹھوں پر اٹھکھیرتا ہے، گویا اسے اطمینان نہ ہو کہ سب ہال بالکل بھرا ہیں۔ دونوں کی ملاقات ہونڈھ ٹی لائبریری سے ملنے ایک سینا دردم میں ہوتی ہے۔ کافی کا دور چل رہا ہے۔ تمباکو نوشی، پان خودی اور اس طرح کے تمام افسل خست صنوع ہیں۔ قاری چونکہ سگریٹ کا مادہ ہے اس لیے اس کا ہاتھ بار بار پانی جیب کی طرف جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ پیر پر رکھے ہوئے ڈیکل گدھان کو تھما بھری ڈاکوں سے دیکھتا ہے کاش سیانٹھ لڑے ہوتا۔

کنگھو نہایت دوستانہ حول میں ہوتی ہے۔

قاری: جناب، آپ نے افسانے کی نوعیت کے بارے میں کیا دانش لکھی تھی ہیں جن سے افسانے کے چارے والوں کی دل آزاری ہوتی ہے۔

نقد: معاف کیجئے گا، آپ کا قطع کلام ہوتا ہے لیکن میں شروع ہی میں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ کسی کی دل آزادی میرا مقصد ہرگز نہ تھا۔ میں نے تو اپنے خیال میں کچھ طبعی نکات اٹھائے تھے۔ نظری تنقید کے میدان میں کچھ باتیں قائم کرنی چاہتی تھیں۔ میرا خیال ہے، کہ طبعی بحث سے کسی کی دل آزادی نہیں ہو سکتی، خاص کر جب نیت ہو اور بحث واقعی طبعی ہو۔

گاری: ٹھیک ہے، آپ بھی سمجھتے ہوں گے۔ لیکن افسانے کے چاہنے والوں کو یہ بات بہت بری لگی کہ آپ نے انسان کو دوسرے درجے کی صنف قرار دیا اور اس پر طرہ یہ کہ بعد میں خود آپ بھی انسان نگاری پر اتر آئے۔ یعنی آپ نے جاننے کو جیتے ہوئے ایک ایسی صنف اختیار کی جس کے میں آپ کے دل میں تغیر کا جذبہ ہے۔ پھر ایسا صنف کے ساتھ آپ کیا انصاف کر سکیں گے؟..... خیر اس بحث کو ابھی سہی چھوڑتے ہیں۔ دل آزادی تو آپ نے کی، اور ضرور کی۔ لیکن یہ درست ہے کہ آپ کی نیت صاف تھی..... ہاں لیکن ہے اس میں کچھ شہوت کا شائبہ آیا ہو، یا آپ عام لعل مرحوم کے ساتھ کچھ بھیڑ کرنا چاہتے ہوں۔

نقد: بھیڑ ہی کسی، لیکن عام لعل مرحوم نے اور دوسرے دوستوں نے بھی میری بھیڑ کا اچھا اثر لیا اور انسان کی نوعیت پر نئے انداز سے بحثیں شروع ہوئیں اور تیس پچیس سال گزر جانے کے بعد بھی وہ بحثیں جاری ہیں۔ گاری: جی ہاں۔ اور لیکن ہے ان بحثوں سے کچھ فائدہ بھی ہوا ہو، لیکن یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی کہ انصاف کی وجہ بندی ہو ہی کیوں؟ عام انسان تو یہ خیال کرتا ہے کہ ہر صنف کی اپنی اہمیت ہے، اپنی وقعت ہے۔ کسی صنف کو برتر اور کسی صنف کو کمتر قرار دینا، بلکہ وجہ بندی کی بحث ہی بھیڑنا، کوئی کارآمد بات نہیں معلوم ہوتی۔ ہلکا اس سے فائدہ ہی کیا ہے؟ ہر صنف کے اپنے فائدے ہیں، اپنی صفات ہیں اور وہ اپنی جگہ مکمل اور اطمینان بخش ہیں۔ لہذا کسی صنف پر نوعیت دینے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

نقد: اس کا ایک آسان جواب تو یہ ہے کہ انصاف ہوں گے درجے اور رتبے بھی ہوں گے، خواہ ان درجے بندوں سے کوئی فائدہ حاصل ہو یا نہ ہو۔ یہ جواب اپنی جگہ مکمل تو ہے لیکن مطمئن نہیں کرتا۔ لہذا پہلے اس بات پر غور کر لیں کہ انصاف ہیں کیا اور ان سے فائدہ کیا ہے؟

اگر ہر سے ادب کو ایک نظام فرض کیجئے تو انصاف وہ حق نظام ہے جن کا مجموعہ ”ادب“ نام کا نظام ہے۔ یا اگر ہر سے ادب کو ایک مجلس یا بزم فرض کیجئے تو انصاف کی حیثیت اس مجلس یا بزم کے ارکان کی ہے۔ یا اگر ادب کو ایک ملک فرض کیجئے تو انصاف کی نوعیت ان علاقوں، یا صوبوں، یا ریاستوں کی ہے جن کا مجموعہ ”ادب“ نام کا ایک ملک ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ جس طرح کسی نظام، یا بزم، یا ملک کے اراکین میں بعض باتیں مشترک ہوتی ہیں اسی طرح کسی ادب کی تمام اصناف میں بعض باتیں مشترک ہوں گی۔ اور اسی اعتبار سے ہر رنگ کی کچھ انفرادی صفات، کچھ انفرادی خصوصیات، کچھ انفرادی خرابیاں بھی ہوں گی۔ دوسرا مطلب یہ بھی ہوا کہ اصولی طور پر تمام اراکین کو برابر کے حقوق حاصل ہوں گے، اور ان کے فرائض بھی یکساں ہوں گے۔ اس اصول کی روشنی میں آپ کی بات صحیح معلوم ہوتی ہے کہ تمام اصناف ادب کا درجہ اصولی طور پر یکساں ہے اور کسی کو کسی پر نوعیت دینے کی کوئی وجہ نظر آتی۔

اور: (فرض کر) اب آپ آئے ماہر! لیکن اصولی طور پر فرض اور حقوق کے یکساں ہونے کا مطلب یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی نظام، یا کسی وجود کے تمام اصحاب و ارکان کا تغافل بھی یکساں ہوگا۔ ملک کی تشکیل کو آگے بڑھائیں تو بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر ملک کے کسی علاقے میں کوئلہ پیدا ہوتا ہے تو ہم یہ توقع تو کر سکتے ہیں کہ اس کو سٹے کا قاعدہ ہارے ملک کو پہنچے، اور اپنے کوئلے کے دوسرے پورے ملک کو قاعدہ پہنچانے کا مناسب ملاس علاقے کو ملے۔ لیکن ہم نہیں کہہ سکتے کہ اگر ملک کا ایک علاقہ کوئلہ پیدا کر رہا ہے تو اس ملک کے تمام علاقوں کا فرض ہے کہ وہی کوئلہ پیدا کریں۔

اور: (کچھ بے چینی سے پہلو ہاتھ لگاتے ہوئے) لیکن..... لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ جس علاقے سے ملک کو قاعدہ ہم پہنچتا ہے اسے دوسرے علاقوں سے کٹر ظہر ایسا جاسکتا ہے۔ نہیں صاحبہ میں یہ ملک والی مثال کیسے مان لیں، نہیں مانیں ہوگا!

فان: چلیے، ملک نہ سہی۔ ادب کو ایک نظام تو آپ کہیں گے؟

اور: (کچھ سوچ کر) نہیں، نظام بھی صحیح تشکیل نہیں۔ ضروری نہیں کہ کسی نظام کے قیمتی نظام سب برابر ہوجا سکتے ہوں۔ اور میرا عقیدہ ہے کہ ادب کے تمام اصناف یکساں اہمیت کے حامل ہیں، کسی کو کسی پر افضلیت نہیں۔

فان: (مسکراتے ہوئے) تو بات اب عقیدے پر آگئی۔ اچھا، احوال بھی ان کر چلتے ہیں کہ ادب کا کوئی نظام نہیں ہے، اور نہ اسے کسی ملک سے تشبیہ کی جاسکتی ہے۔ لیکن پھر ادب کو کیا قرار دیا جائے؟

اور: کیا مطلب؟ کیا قرار دیا جائے اس کا مطلب کیا ہے؟ کچھ قرار دینے کی ضرورت ہی کیا اور کیوں ہو؟

فان: لیکن ادب کو کچھ نام تو دینا ہی ہوگا۔ جیسے آپ آم کو کہتے ہیں کہ ایک پھل ہے، شیر کو کہتے ہیں کہ ایک جانور ہے، میرے کو کہتے ہیں کہ ایک حجر ہے، اسی طرح ادب کو آپ کیا کہیں گے وہ کیا ہے؟

اور: (کچھ جھنجھلا کر) آپ فضول بحثیں اٹھانے میں بڑے ماہر ہیں۔ ادب کیا ہے؟ ادب..... کچھ نہیں ہے۔ ایک..... چیز ہے۔ نظام اور بزم اور ملک، یہ سب الجھا دے کس لیے؟ کیا ان کے بغیر ادب کی اہمیت کچھ میں نہیں آسکتی؟

فان: تھوڑا میرے کام لیجئے صاحبہ۔ یہاں الجھاوا نہیں ہے۔ ایک معمولی سی بات ہے۔ اگر جب آپ ادب کے بارے میں بات کرتے ہیں تو اسے کیا فرض کرتے ہیں؟ یعنی آپ اسے کیا فرض کرتے ہیں؟ یعنی آپ اسے وجود کے کس خانے میں رکھتے ہیں؟ آپ ہر چیز کے بارے میں ایک رائے رکھتے ہیں، یہ جانور ہے، کوئلہ ما جانور ہے، شیر، یا بکری یا کچھ اور۔ یہ پرندہ ہے، کوئلہ ما پرندہ؟ اہلی یا کوا یا کچھ اور؟ پھر اسی طرح ادب کے بارے میں بھی کوئی رائے رکھنا ضروری ہے کہ یہ کیا ہے؟ کیسے بنتا ہے، اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ وغیرہ۔

اور: (پریشان ہو کر) جناب آپ بات میں بات پیدا کرتے ہیں، بال کی کمال نکالتے ہیں، پھر ہر کمال سے ایک نیا بال برآمد کرتے ہیں۔ آخر اس سب سے کیا قاعدہ؟ ادب، ادب ہے۔ ہم سب دیکھتے ہیں، لیکن اپنے لہجہ کا یہ ادب ہے، یہ ادب نہیں ہے۔ ریل کا لٹ ادب نہیں ہے۔ اخبار کی خبر ادب نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ادب ہے۔ پرچہ چھکا لسان ادب ہے۔

فان: کسی تحریر پر مصنف کا نام نہ ہو تب بھی آپ پہچان لیں گے کہ یہ ادب ہے اور ادب ہی نہیں، انسانہ گی ہے۔ بہت خوبصورت یہ پہچان آپ کو ملی کہیں سے؟ میں فی الحال مان لیتا ہوں کہ ملے گا لکھتے ادب نہیں ہے اور ناخبر کی خبر ادب ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص اخبار کی کوئی رپورٹ خبر لے کر اس میں سے ایسی باتیں نکال دے جو خبر کے طور پر پہچانی جاسکتی ہوں، یا جن سے پتہ چل سکا ہو کہ یہ کسی اخبار کا تراشہ ہے، پھر وہ اسے غائب کر کے اس پر ایک عنوان بھی ڈال دے اور آپ سے کہے بچا ہے، یہ کیا ہے تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ یہ تو انسانے جیسا کہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن کیا آپ کہہ سکیں گی کہ یہ کس درجے کا انسانہ ہے؟ اور کیا کچھ نشانیاں مٹا دینے کے نتیجے میں اخبار کی رپورٹ ادب بن جائے گی؟

قاری: نہیں، ہرگز نہیں۔ ہم خود ما پہچان لیں گے کہ یہ اخباری رپورٹ قسم کی چیز ہے۔

فان: لیکن کس طرح پہچانیں گی آپ؟ آپ کے ذہن میں انسانہ نامی مصنف کی کچھ پہچان تو ہوگی؟

قاری: ابھی میں نے کہا کہ میں خود خود پہچان لوں گا۔

فان: (تھوڑا سسکا کر) اور قلمی گیت؟ اور میرا کا گین؟ وہ بھی آپ خود خود پہچان لیں گے؟ آپ کو کیوں کر معلوم ہوگا کہ فلاں گین محض قلمی گیت ہے اور فلاں گین کوئی ایسا گین ہے جس کی ادبی حیثیت بھی ہے؟

قاری: (کچھ گڑبڑا کر) قلمی گیت..... قلمی گیت تو ادب نہیں ہے..... نہیں نہیں، قلمی گیت بھی ادب ہو سکتا ہے..... کیونکہ بعض قلمی گیتوں میں ادبی حسن بھی موجود ہے..... (سوچتا ہے) کیونکہ..... ہم خود خود پہچان لیتے ہیں کہ یہاں باجیما حسن ہے۔ قلمی گیت قلمی گیت ہے اور.....

فان: میرا کا گین میرا کا گین ہے لیکن اگر کسی گیت کے بارے میں آپ کو پہلے سے معلوم ہو کہ وہ میرا کا گیت ہے یا کسی قلم کا گانا تو کیا آپ خود خود دلیل کر سکیں گے کہ یہ قلمی گیت ہے یا میرا کا گین؟

قاری: کیوں نہیں؟ جس طرح ہم خود خود پہچان لیتے ہیں کہ یہ جانور شیر ہے اور وہ جانور بکری ہے، اسی طرح... اسی طرح (سوچتے لگتا ہے) نہیں۔ یوں نہیں، اس کو یوں سمجھئے کہ شیر کی صفات ہمیں معلوم ہیں اور بکری کی صفات ہمیں معلوم ہیں۔ (ٹھہرتا ہے) بکری کی صفات اور شیر کی صفات..... (تھوڑا خشکیاں ہر کر) مگر ان باتوں میں وقت ضائع کرنے سے کیا فائدہ؟

فان: ایک فائدہ تو یہی ہے کہ ہمیں اشیاء کے بارے میں جاننے اور انہیں انواع Categories میں تقسیم کرنے کا موقع ملتا ہے۔ انواع جنہی بار کی سے قائم کی جائیں گی۔ ہماری معلومات اتنی ہی زیادہ مستحضر اور درست ہوں گی۔ ہم مختلف طرح کے جانور دیکھتے ہیں تو انہیں الگ الگ پہچاننے کے لیے ان کی صفات کی مدد ہم ان کی جنسیں کرتے ہیں: دھند، لگاں کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت نہ کھانے والا، چمکنے والا وغیرہ۔ پھر چونکہ یہ جنسیں بھی کافی ظہرتی ہیں، کیونکہ ہر جنس یعنی ہر Class میں ہزاروں جانور آجاتے ہیں۔ لہذا ہم ان میں مزید تفریق کرتے ہیں۔ مثلاً دھند جس کے ناخون ٹہنوں کے اندر پیچے رہتے ہیں، جیسے مٹی۔ پھر ہم مزید پہچان کے لیے مزید تفریق کرتے ہیں۔ مثلاً ناخونوں کو ٹہنوں کے اندر چھپائے رہنے والا اور دھند جو جھجھکا رہا ہے جیسے شیر۔ اس طرح کہ ہر نوع میں مزید بارکیاں دریافت کرتے ہیں

اور ان ہی کے اعتبار سے جانوروں کو انواع یعنی categories میں رکھتے اور ان کے بارے میں جان کرتے ہیں۔

قاری: طبعی مان لیا جانوروں کے بارے میں تو یہ نوع بندی کا راز ہو سکتی ہے لیکن اصناف ادب کے بارے میں ان منطبق تراشیں کی کیا ضرورت ہے؟

خاور: درحقیقت تو کسی کی انواع کو پہچانے بغیر آپ کی طرح کر سکیں گے کہ جو تحریر آپ پڑھ رہے ہیں وہ نظم ہے یا نثر نہیں؟ اور اگر یہ نثر ہے تو افسانہ ہے یا کہ اساتذہ؟

قاری: (ھلکا کر) میں نے کہا کہ ہم اپنے آپ پہچان لیتے ہیں کہ کوئی تحریر نظم ہے یا نثر ہے اور اگر نظم ہے تو کس قسم کی نظم ہے۔

میں بہت خوب۔ کوئی تحریر غزل ہے کہ نہیں ہے یہ پہچاننے میں کوئی شے آپ کی معاون ہوتی ہے؟  
قاری: کیوں نہیں، ہمیں معلوم ہے کہ غزل کا ہر شعر عموماً الگ الگ معنوں کا حامل ہوتا ہے۔ غزل کے مضامین عموماً عشق کی مشکلات اور عشق کی دوری یا بے رحمی کے بارے میں ہوتے ہیں۔ غزل میں عموماً ایک مطلع ہوتا ہے اور..... اور..... (دوسرا جملہ کہتے کہتے اس کی آواز اعلیٰ اور پست پڑنے لگی جی سب دو بالکل چپ ہو جاتا ہے اسی طرح جوتوں کی طرف دیکھنے لگتا ہے۔)

خاور: کیسے، رک کیوں گئے؟ کیا آپ کہنا چاہتے ہیں کہ غزل کے بارے میں یہ سب معلومات آپ کے ذہن میں وہی طور پر موجود تھیں؟

قاری: ان..... نہیں..... ایسا تو نہیں.....

خاور: یعنی ادب کے بارے میں یہ باتیں آپ نے دھیرے دھیرے کر کے سیکھیں۔ دھیرے دھیرے آپ کو معلوم ہوا کہ نثر کسے کہتے ہیں، نظم کسے کہتے ہیں۔ غزل کو نظم کا ضد قرار دیا، نثر کا دغیر۔ لہذا ادب کی اصناف کے بارے میں جاننا کم و بیش اسی طرح کی کارگزاری ہے جس طرح کی کارگزاری کے نتیجے میں ہم دنیوی کی کمی شے کے بارے میں جانتے ہیں۔

قاری: (کچھ ہلکا کر) دھیرے دھیرے کیا معلوم ہو کر لیا۔ آپ نے کس طرح معلوم کیا کہ افسانہ دھیرے دھیرے کی صنف ہے؟ آپ ہمیں اس بات کی آزادی کیوں نہیں دیتے کہ ہم ادب کو اپنے طور پر پڑھیں اور لطف اٹھائیں۔ یہ سب سوالات کیوں ضروری ہیں کہ غزل کیا ہے اور افسانہ کیا ہے اور ان میں سے کون برتر ہے؟

خاور: ادب کو اپنے طور پر پڑھنا شاید ممکن نہیں ہے۔ ہم سبھی کچھ مفرطیات کے تابع ہو کر ادب پڑھتے ہیں۔ مثلاً یہ بھی ایک مفروضہ ہے کہ ادب کو کوئی شخص "اپنے طور پر" پڑھ سکتا ہے۔ لیکن ایسا ممکن ہو بھی تو پہلے تو ہم ادب کو پڑھنے کے وہ طور سیکھیں جو ہمارے ادبی معاشرے میں رائج ہیں۔ اس کے بعد یہ نتیجہ نکالیں کہ ادبی معاشرے میں جو طور ادب پڑھنے کے رائج ہیں ہم ان سے مطمئن نہیں ہیں اور ہمیں اپنے طور پر تلاش کرنا چاہیے.....

قاری: آپ کی منطبق تراشیاں کم نہ ہوں گی۔ لیکن آپ اتنا تو سمجھ لیتے یا ہمیں سمجھا دیتے کہ لوگ گیتوں کے گانے والے اور سننے والے ادب کرنے اور ادب سے لطف اٹھانے کے طور یکجہ کے لیے کس پونجہ ٹی میں داخل







انسان کا وجود بہت جلد ظہور کرتا ہے۔ اس میں انسانی قوتوں کا ادب کا مطالعہ بھی ملتا ہے۔ یہاں وہی کچھ ملتا ہے جسے لوگ کچھ مان لیں۔

قاری: تو پھر یہ لے لی، ہاں ہمارے ادبی معاشرہ انسان کو اپنی درجے کی منتف مانتا ہے۔ لہذا انسان اپنی درجے کی منتف ہے۔ لیکن آپ شاید استدلال کے بغیر یہ بات قبول نہ کریں، کیونکہ آج ہمارے (انسانی) اور خود کی حیثیت میں آپ ادبی معاشرے کے لڑکھن ہیں۔

قاری: نہیں ایسا نہ کہے۔ میں قاری بھی ہوں آپ سب میرے بھائی ہیں۔

قاری: لیجئے اور جیسے سب تک تو خدا خود کو ادب کا چہرہ دہری کہے تھے، ایک ہی بحث میں سیدھے ہو گئے۔

قاری: اس میں شک۔ قاری نے خواہنے اختیار کیا تو سوچ دیے۔

قاری: اور نہ صرف قالب کے زمانے میں خدا کہاں تھے؟ سارا کام ٹھیک ٹھاک چل رہا تھا۔

قاری: اصل میں اس طرح کی گزیر ہوئی ایک تو یہی کہ ۱۸۵۰ء کے بعد ادیب اور معاشرے کے درمیان اختراع پیدا ہوا اور جب سے یہ اختراع قائم ہے، بلکہ بعض لوگ تو کہیں گے کہ یہ متا جا رہا ہے اس خلا کو بھرنے کے لیے خدا سامنے آئے۔ آپ حالی یا آزاد یا اہم نام اثر کی تحریریں پڑھیں اس طرح کا ادب لکھتے۔ اپنے خیال میں وہ معاشرے اور ادیب کے درمیان رہتے اور روابط بنا رہے تھے۔ پھر خداؤں کی رجعت پڑھی اور بدعتی ہی چلی گئی اور جب ہمیں آزادی ملی اور جمہوریت آئی تو قاری نے خود کو حاوی کرنا چاہا۔

قاری: اسے تو یہ بھی صاحب، ہم میں یہ حال کہاں!

قاری: اس کی ایک شکل تو یہی ہے کہ انسان کے بارے میں کسی خدا نے کوئی ایسی بات کہہ دی جو قاری کو جذباتی طور پر اپنا پسند آئی تو اس نے خدا کے دہانے کو دستی طور پر روک دیا۔

قاری: لیکن اسے تو تسلیم ہو گیا۔ ادبی معاشرہ جو کہہ دے وہی درست ہے۔

قاری: خوب، لیکن سر تسلیم خم کرتے ہی بنے گی۔

قاری: (مسکرا کر) آپ تسلیم نہ کریں گے تو جانیں گے کہاں اس کتاب قاری (Reader

response) کا نظریہ متن ہی کا وجود نہیں تسلیم کرتا، خدا تو خدا ہے۔ اور صرف قاری کو جانتا ہے۔

قاری: جناب قاری تو میں بھی ہوں۔ آجے اسی بات پر تو ذکر لیں: قاری بھی خدا ہے اور خدا بھی قاری ہے۔

قاری: (خیر ایک آواز ہو کر) بڑے معذی کو دانا تہ ہے چارہ کو دانا!!

قاری: (بہت دست۔) کچھ ناؤد تاثیر فرماؤ کیا مانا!!

☆☆☆

## شاعری اور افسانہ

وارث علوی

محمود ہاشمی اپنے مضمون ”حقیقی افسانہ کائن“ میں لکھتے ہیں:  
 ”ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیدڑوں  
 کے ساتھ کھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا ہے۔“  
 وہاں کے چل کر لکھتے ہیں:

”ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں درجہ کتاب، سبیل یا  
 انجیلا وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔“

محمود ہاشمی پر ہم چند سے لے کر منتوا اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر حقیقی کہتے ہیں۔ ان کے  
 نزدیک حقیقی افسانہ اردو میں قرآنِ معین سے شروع ہوتا ہے اور دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جا  
 سکتے ہیں وہ ہیں سرچندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج سیرا اور راج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں  
 تمام اردو افسانہ (جیسے کم از کم دو سو یا سو درجہ کی ہی حقیقی ہونا چاہیے تھا) فن اور حقیقی کے دائرے میں نہیں آتا۔ لہذا  
 میں باشتنائے چند تمام اردو افسانے کی فیرا دہلی اور غیر حقیقی حیثیت کا اہم کرتا ہوں۔“

دکنورین عہد کے بحال پرست و نیم پیر نے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری  
 موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزو مند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بن جائے؟ قطعاً نہ  
 اور نہ سحر بن جائے؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بننا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں اسگری کے غوس  
 اور غصے کے کیا مقام ہیں۔ لیکن چلیے میں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہوگی موسیقی سے  
 اتنی ہی کم تر ہوگی، لیکن موسیقی کی اپنی سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کمر دے سوا کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ  
 سہارا ہے جو میانہ یا جزائی، اور انسانی ہر ذمہ اور منظرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید خاندان  
 کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بنائی ہے وہ اس کا دانشورانہ مہر و ف  
 INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی  
 ہے۔ لطیف ترین خیالی شاعری بھی اس دانشورانہ مہر و ف سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً  
 طائفہ یا انسانی یا اجتماعی تو خاصا کمر دہا سوا دے ہوئی ہیں۔ مذمہ میں یہ سہارا سب سے زیادہ پہلا سہارا ہے  
 کھانا کہ مذمہ کا کیڑا اس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہچاننے کے لیے طویل  
 قلموں تک کہ شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی قلمی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، خیالی ہو، ایک سو

ہو اور حیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعر محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور نام کام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین فنائی ظہیریں ہیں۔ ایسی ظہیروں کو ہم بھی تو نظری کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نثر خانہ ہے، لیکن واقعی ہیں وہ ظہیریں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے باہر نہیں جاسکا گو وہ اس کا ارتقا کر سکا ہے۔ اور الفاظ ہیں تو ان کے حسی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالہ جات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک لٹری نظم اور ایک ڈرامائی یا اجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ سکورس کی نوعیت کا ہو گا۔ سکورس ہونے کے نام پر نظم آرٹ ہے چاہے وہ خفایہ ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، محبت ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ فنی فن ہے۔ ہم ادب کو نوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب نوک آرٹ کی مانند ذاتی نہیں بلکہ تحریری فن ہے، ظاہر ہے کہ تحریر بھی اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زیر دست انقلاب سے گزرتے ہیں۔ لایچر یا ادب اس طرح وہ فنی طاق ہے جو تحریری ہو تحریر بار بار نظروں سے گزرتی ہے اور اسی لیے لایچر مسلسل (دوق سلیم اور تنقید کی کوئی پرکے جانے کے بعد ہمارے ادبی ماحول، جو اس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اس طرح پر ابھرتے گئے ہیں، کتاب میں ایچھے نہیں لگتے، ہم ان کے حلقہ کہتے ہیں اچھا فیئر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما دی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا سلوم ہو۔ فنی گیت ہم منگاتے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لایچر کے ہم ان کے حلقہ کوئی مانتے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لایچر کے، بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گزرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لایچر میں شاعری کے پہلو پہ پہلو ڈراما بھی آتا ہے داستان اور زمان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نثر ادا کیے کے بعد مطرب جس عظیم انقلاب سے گزرا اس کی ایک علامت تو نثر کا خزانہ کن ہو رہا ہے۔ کالج اور نئے نئے سٹاٹس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طب، طباعت، لاہریاں اور صحافت، جینز، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نثر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نثر کا صحیح معنی میں آغاز سید کی تحریک ہی سے ہوتا ہے۔ سرسید سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جن میں باب سائے عقلموں کے کوئی نہیں چھتا، ان میں البتہ آپ حیات کا مطالعہ سناٹا ہے کیوں کہ اپنی جگہی اور فنی نثر اور مرتبہ ساز انداز نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جام شراب پیچے ہوئے کوئی شوق طبع ناما سے اردو ناول کا نقشہ اولیٰ کہہ سکتا ہے۔ جسے اردو کا دور نثر ادا کیے کہا جاتا ہے وہ نثر کی کہا گئی کا دور ہے۔ سرسید تحریک نے ایک نیا نظم یا نثر لکھ کر اس طبقہ پر کیا جس کے ذیلی قلم صرف شاعری تک محدود نہیں تھے، چنانچہ مضامین، انکسائے، تاریخی، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ ناول لکھ کر اس طبقہ کوڑے ہوئے جاگیر داران اور اثر الیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور، عظیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور علی کی تنقید، سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو پہ پہلو نثر احمد، مرزا رسوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی چھتا گو شروع میں ہمارے ناول اور افسانہ نظم یا نثر پرست لائق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ حوصلہ طبقہ نوز پیدا

میں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہونے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانا اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ ہستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے تنہا ہی مقبول عام ناول کی طرح بن گئے۔ لکھنے والے زیادہ پڑھنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ ماحسوس طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد جدوجہد کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں فطری نظام کا زوال بھی ہوا اور طلب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف مافی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اس کی ملک ملک کا ہے گا ہے سراسر بے بہرہ مگر انکی صورت میں تجرباتی اور علاقائی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرین قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی ریاضات کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول، افسانہ اور فلم تینوں کی درگاہوں حالت اور غزل کی عقیدت اجتہاد کی علامت ہے یا غلطی کی؟

خن گسٹری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان کا یہ شعری افسانہ کو جس شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی نثر نے اپنا لہجہ اور اس طرح وہ داستان، ناول اور افسانہ کے روپ میں اپنے حقیقی قارئین پر دان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے قارئین یہ تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خودنوشت، یادداشتوں اور خطوط کے بدلے سے کل کر اپنی الگ فن کارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی غمزدگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے قارئین کے حلقے کہا جاتا ہے کہ وہ AMORPHOLS ہیں، لیکن یہ اس کا قص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اسی سبب سے ہر ناول ہم آگاہی یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم و ضبط خدائی فن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوش مند لیکن کلاسیک کے ذہن اور جدوجہد کے آثار کے ساتھ شعروادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدوجہد شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، نوکشن، شہریت، مادیت نے صحت زبان کے اندر سے سکھنے قصبات کا زور رکھ کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاقی خن الفاظ و محاورات اور تراکیب و آرائی کی تعلیمات موقوفہ کیوں میں ان کا قید تھا اور غزل کی رعایت کا اس قدر پرورد کہ نثر تو کیا خود نگار شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پرکھے نہیں جاسکتے تھے۔ تاہم یہ ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی جہیں بھی زبان اور بیان کے دائرے میں وہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور الجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتح پوری، سجاد حیدر، یلدرم، احماد و خوبصورت شاعرانہ یا اظہار و انکسالی اردو کے باطلہ قاری کو تشہد چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگاری، ہوش نگاری، مہرنگاری، نفسیاتی دروں بنی وغیرہ پر مبنی کرنے سے کام لیتا تھا۔ گویا جدوجہد قاری کا ذہن نثر کا پرورد ہونے کے سبب ادبی ادب کے لیے صحت زبان سے زیادہ بے شاعرانی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اسچہ ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدوجہد افسانہ کی تنقید کا محض لسانیاتی یا ساقیاتی نکتہ جانے کا مطلب ہے مابہرہت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدوجہد ادب کے جمہوری عمل کے سراسر مٹاتی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقہ کا اس بات کا درجہ نہیں ہو سکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو انسان آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال دوقرۃ العین حیدر دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کثرت افسانے نکھلے لہجہ پر اس نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ قادری جو کسی حد تک آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف اہمک سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ تر شاعری کے خواص پیدا کر ہی نہیں سکتے۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک قربات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نامناسب تفسیر کو ثابت کرنے کے لیے نکھلی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر تخلیق مقام قبول کر لینا چاہیے، ریلوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چاڑھیں کہ پانے کے دور دورہ میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے ان مشورع اور نگارنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا نفس میں کشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے اعلیٰ سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دور دورہ میں سوئس کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نفس کی فضا بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک عقلی منکھ ہے۔ غالب فضایت رحمان دراصل اس میدان کو شد بد کرنے کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کی کیف آرتی پر جو کس کو "شاعری بطور شاعری" یا "نقطہ بطور شعر" کے مہد یعنی PRIMATISM کا درجہ سمجھتا ہے اور منکھ کو گیت سے دور رکھنا چاہتا ہے کہ جو بد پر آشوب دور میں نگرانی کوئی نے نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شعروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب و لہجہ، آکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ تر ہی اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو شعریات سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بالآخر اور ایلٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے دوسرے نے لندن جیسے جو بد منستی شعروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدن میں ایک نئی قسم کی خطائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جزئی زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مراد ہے اس قدر پھیلا ہوا، گڈھ، منتشر بہ صورت، بد ہیئت، منافی اور غلیظ فن کے تصور کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگاری اسباب، نظریہ، اعمال، ارتقا سازی، اشاریت، دھڑکنے والا اور اظہار بیان کے تخلیق ہیچوں سے کام نہ لے تو مواد قارم کو پاش پاش کر دے۔ ناول اور افسانہ طریم ہے جس کے اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس طریم کو طے کرنے میں کتنا آرٹ صرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ انسانی نظریہ ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ فطرت زندگی آرٹ کا جزو بن کر آدنی فیصل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بناتا ہے۔ اس لیے ایک ایسے ناول اور افسانے میں فن کا مادہ غیر زندگی کی فطری نشوونما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگ کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کثرت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، بعض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں چھتا، گو کارگر اسلوب اور دیہ دور فن کا مادہ جو جو بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جاسکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آشام ہے۔ وروج اوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اظہار

ہاتھ کو پی جاتا ہے۔ یہی قلم آثامی اس کے قفل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کی ایک لازم، اظہار کے کسی ایک وسیع انداز کا اسیر ہو کر بھی اوجھی شاعری کیے جانا ناممکن نہیں۔ شاعری میں طرز بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کر سکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں بحراب و طاق اور دروہار کی بناوٹ میں اپنے فن قیمر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیان یہ بھی۔ حقیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مشکا نہیں۔ ہا ستارہ و رحر و کنایہ اور اسج اور سبیل کی صورت شاعری کے چہاروں خادوں کے جہول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مشا افسانہ میں موسم کا بیان، موسم کی خبری رہدہٹ ہٹا۔ مگر کایان کار پوریشن کے سروے آفسر کی رپورٹ، ریشی لمبوس کا بیان، بیزاز کی لن ترانی اور دن کی گولانوں اور غلوٹ کی ذکر۔ کاسقی۔ زبان کی اس کارہ باری اور اصطلاحاتی یعنی غیر قفل سب سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیان قفل کے پرکا کر آتا ہے اور یہ پردہ بال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہ، طاعت اور اسج سے، اور یہ عناصر جس شاعری کی پھر سب غیر ملک قرار دیا جاتا ہے۔ وسائل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے حقیقی قفل قلم اور ستر میں اپنے عالم خیال کو عالم تشال میں بدلے ہے۔ استعارہ اور تشبیہ۔ حقیقی قفل کی وہ صفات ہیں جنہاں کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ محبت لسانی سب پر خیالات محض ہا ہے یاد ہند لے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ دو ج و جسم کا رشتہ ہے تو زاد یکسے کہ خور زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی عظمت میں استعاراتی اور طاعتی ہے۔ لفظ کی طاعت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا اور ڈا ہا پیر نہیں آتا۔ ذہن میں تو چوری کائنات ہی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا دم ہیں، ان بندشوں کے ذریعے جو خارجی اور داخلی فنیوین کا اسج ہیں۔ دلوہ اور تنقاند اور ہال سب ذہن کے ستر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندہ دنی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا خارجی طاقتی۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کوشہ ہے اور نہ ہی شاعر اور انسان نگار کا سبب یہ ہے۔ حقیقی قفل زبان کی کوشہ ساز ہیں کو اظہار میں بدلے ہے اور حقیقی قفل انسان نگار کے پاس ہی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حمار خوں اور مسلمان سرلوہوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک، ان کی، انہائی، عجیب و غریب خصوصیت دنیا میں بکھ جاتے ہیں۔ صلو قرطاس پر قوسیاہ الفاظ ہی نکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گیاروں میں گھومتا ہے کبھی گل ہراؤں اور گھر و عموں میں حقیقت کو آرت میں قفل کرنے، ایک قفل کائنات کو چھین کرنے، دوزی کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لہر نہیں پیدا کرنے، بھکر یہ کہ حال اپنی کل کے ذریعہ قاری کے اہن کو صورت و بصیرت کے خزانوں سے مالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ناول نگار تینوں حقیقی قفل ہی کا استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے، اس لیے تینوں کا طریقہ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے معیار، کار کی حدود میں ان کے طریقہ کار کی خصوصیات پر نظر



رکھی جائے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ چھادر کی علامت ہے۔ مگر میں استعارہ عموماً مرد کے سینہ کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور قلم میں عورت کے سینہ کی مانند بھرا ہوا۔ مرد کو چھڑا سپاٹ سینہ ہی ذریعہ دیتا ہے اور عورت کو بھرا ہوا یہ کہا کہ شاعری کی مانند مٹر کے پاس استعارے کا اہل نہیں ممکنہ خیالات ہے۔ سینہ دوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن مٹر اور قلم کی مانند ایک کا حسن چھڑا چھلکا دوسرے کا حسن گول مٹول، عورت کے لیے داڑھی موٹو کٹنا بڑا عجیب ہے۔ جب کہ یہی عجیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ قلم کے رخسار میں صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں۔ نظریں کا سلیقہ مل جاتی ہیں۔ ان میں نال وسیع لگتا ہے اور لہو لگنے لگتا ہے۔ اسی لیے قلم مشورہ داتا، غصہ و خاشاک اور ان بھڑائیوں کو جو قلم کے کچے سے نہیں چومیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر رنگ آتی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ استعمال اور ایجا ہاس کے حسن کی شکایاں ہیں۔ اس کا ہر طریقہ کار حقائق سے بلند ہو کر تجربہ، تخیل اور آقایت کی فضاؤں میں بلند ہوا دی کا ہے۔ انسانہ تجربہ نہیں حتمی ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک سچی میں وہ مشیل اور جسم بھی ہے۔ خیال کی جسم صلاں حقیقت ہیں۔ یہ نزول ہے عالم خیال سے عالم مشیل کی طرف۔ غالب کے الفاظ ہیں کہیں تو ظلمات سے کثافات کی طرف، جو ہر آئینہ سے زنگار کی طرف۔ مشورہ داتا جو جزئیات نگاری کی صلا میں ہوسرے سامنے آتے ہیں، انسانی عقلیت کا انسانی مگر برصہ ہیں جتنا نیکی پر انش کے وقت خون اور پانی کا بہنا۔ کیا تو بچہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی انفرادی تفرید، انسان کا عجیب ہے اسی لیے ہم انسان، داول اور داسے کی تنقید میں استعمال اور ایجا ہم پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثری اسلوب، شعری اسلوب کی مانند ہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تشبیہات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کٹا ہے شعاری استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مرد کی داڑھی موٹو کے مانند کہ یہ تو اس کی شرافت اور نصیبت کا فطری جزو ہیں، لیکن انھیں تراشنا پڑتا ہے۔ کی بھی تو مرد کی نصیبت میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جگہ کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بار صوب اور پر زور معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ داول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مشادین کی بڑی داڑھی جلک کی طرح پھلتی ہیں۔ ان میں آدلی داولوں کی تراش تراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھلتے ہوئے جنگوں کا صوب اور ہمارا حسن ہے۔ چنانچہ یہاں آرٹ کی مٹابندی کا کام نہیں کرتا۔ استادوں کے کلن سے نہیں کیلا طاحوں کے گلے نہیں ہاتھ۔ بلکہ آبشار کی مانند کرتا ہے زبان کا انکوں میں پانی گر جتا ہوا نرم و راک چھوڑا آواز ہد صک کے رنگ کھیرنا، داولی کی صاف و شفاف جلیں میں بدلا، جلک کی پرتھ غریوں کی مانند، بہتا، چمکتا اور تہذیب اور تمدن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ دوسرے نظموں اور دوسرے داولوں کا یہی اسلوب ہے۔ انسانی کے جگہ داساں سے لے کر ماد کوخ کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں عیاد کا یہی اسلوب ہے۔ انسانی ہاتھ لاک اور وکٹر میں زبان کے حقیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا جاتا جس طرح طبیعی مٹی غنیل نظموں یا فطری طاقی انسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے کن کن قسم کے داول کیسے ہیں اور ان داولوں کے لیے

حسب ذہن اور مولوں ترین ماسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور لسانہ دہوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ لہذا داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطور سازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا پانچویں جہاں ماسطیر، تاریخ، اوست کہتاؤں، داستانوں، قصوں، کہانیوں اور حکمتوں کا بیان ہیں۔

ہر کی آؤسکی اور ایلیڈ نہ صرف اول تا آخر ہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ آؤسکی کی توہری محکم اور پرمالی خاکہ جدید اول کی طرز کا ہے کہ کہانی چھ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے ہر آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی کیفیت ہے وہ سورماؤں کی مہمات، فتوحات، محبت اور جنگوں کی داستانیں ستاتی ہیں۔ ملٹن کی نظم ”فرودس گم گشت“ پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوط آدم اور اس کی نجات کا اٹھیلی قصہ بیان کرتی ہے۔ تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طبع پر بیانے نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی، روحانی یا مابعد الطبیعیاتی نکات کا بیان کرتی ہیں اپنی ہر کی فیری کو زمین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور اسکی سر قی سازی تو جدید افسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چارٹر کی نظم تو ہے عا کہتوں کا مجموعہ اور چارٹر سے بڑا کہانی کا رکون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری، ظرفیت اور انسان دانی پر تو خاص طور پر گہرے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر انسان نگار ہو۔

مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا افسانوی یا داستانوں کے ذخائر سے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری، ڈراما اور افسانہ تینوں ایک ہو جاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہابھارت ہیں جن کا موضوع اسطوری کہانیاں ہیں۔ پھر مشوایاں ہیں جو مشرق اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ حطار، سنائی اور رودی کی صوفیانہ مشعوہوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے لکھنے والے اپنی خود پر قصہ گوئی جنہوں نے تشریح بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات کا بیان ازاں آپ کو پسند نہ ہو تو یہ کہہ لیجئے کہ ترقیے کہانیوں سے پہلے دوران کے بہت بعد تک شاعری کا ایک وافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کالرج، کلیس، ہارن، آرملڈ، ٹینی سین، ہماؤنک کے یہاں اسکا بہت سی نظمیں ہیں جن میں کہتوں اور قصوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں جن میں غزل کا رواج اردو کے علاوہ قباہت نہیں آج بھی راجستانی نظمیں شاعری کا اہم حصہ ہیں۔

شاعری اور لسانہ جب حوازی و ملحوظ پر حرکت کرتے ہیں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات میرے سے ہے سنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر نثر کو ذریعہ بنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بڑے ہوئے حالات

میں زیادہ پیچیدہ اور زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی جو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ میانہ پسند اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ڈرامے لکھے جانے لگے اور نثر داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا میانہ ناول میں پردہاں چڑھانہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بن گیا اور رزمیہ شاعر کا قتل اور اس کی قوت بیان دوسرے روپ میں ناول کے کیڑا ہس پر اپنے چلتی پھرتی مجرے دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نثر ناول کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور میانہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک انسا ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں میانہ شاعری کی تھی۔ شاعری میانہ کو ترک کرکے نظم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ فنی لطائف، پیچیدہ اور تہہ در تہہ بنی گئی۔

ناول بھی چوں کہ پورے ذوالقدر ادبیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سرور کار فرد کے ظاہری اور عقلی کارناموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہہ در تہہ ذاتی اور جذباتی اور اخلاقی کشمکشوں سے زیادہ تھا۔ جس کا فرد باطنی شخصیت سماجی میں رو کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی نہیں مقرر، اپنی تمام تہہ در تہہ غماز نغمہ اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے مواد کا اہم عنصر ٹھہرا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے ٹھیک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ و اجتہادات اور تجرباتیات بنا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے تھے نظام میں شاخے ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان کی تکمیل ہو سکتی تھی۔ اس طرح نثر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوال اور رزمیہ نظم جراثیم تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک جہد کے ساتھ فتم بھی دئی تھی، اس سے میانہ پسند کو لے کر ناول میں محض ذکر کیا۔ ناول کا میانہ، رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دور گیا اور جڑیں بھان کا جیسار لگا رنگ پلو مار غلا کا استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے کچھ نہیں تو کتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیق نثر نے زبان کے خلا کا استعمال کے لیے وہی تھک کڑے اپنائے جو شاعری کے تصرف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نثر میں شاعری کے تھک کڑے کا استعمال بہت کارآمد اور فرآور ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بات ہے کہ اگر استعارہ اور تصویر نثر میں وہ چاروں نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نثر کا تخلیقی کردار اتنا پگھلا نہیں جتنا شاعری کا ہے نثر میں زبان کا استعارہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کا چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم دے دے ہوئے روپ کو بکڑے ہوئے روپ لکھنے کی عادت ترک کر دیں، یا اس بات پر فیر عقلی بصیرت نہ کریں کہ نثر بھی استعارے کا دیباہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نثر نے دے دے ہوئے روپ میں ان تمام چیزوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے جو شاعری کے تصرف میں تھیں اور جو رہے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر

کمان کی جگہ سے وسائل اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیق نثر کا ارتقاء چوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نثر نے کم دہش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ سبکی اور سبک نثر تک کے تجربات کیے گئے۔ شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہادری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی اخلافتوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں حرک ہو گئیں لیکن بہت سی چیزیں وہ گئیں مثلاً جنسیں، استعارہ اور تلمیح کہ وہ تخلیق اور عقلی دلوں کے تصرف میں آئے اور وہ ناول اور نثری ادا سے کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نثر نے شاعری کے بہت سے آئینہ کھنڈوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے آئینہ کھنڈے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا عقلی استعمال کیسے ہوتا؟ ناول اور انسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دکھائی دیتی ہیں۔ کبھی زبان حدود شاعرانہ ہوتی ہے کبھی نثری کبھی کمرودی حتیٰ کہ کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے کبھی عقل کے پہاڑ کھڑی ہے۔ کبھی اس کا رنگ ظہور اور مزاجیہ ہوتا ہے کبھی فحاشی اور کیک آؤر، انسانی طبیعت میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ ہر عقلی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر عظیم فحاشی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف متعلق کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آتا ہوں جاتے ہیں جب کہ ناول اور انسانہ میں زبان توجہ ان اشیاء کی طرف متعلق کرتی ہے جس کا مدعا ان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر عقلی اور فنی کا مانند ہو تو اشیاء کا بیان صحافتی بن جائے۔ انسانہ ہم اشیاء کا صحافتی طرز حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی سرے کے لیے پڑھتے ہیں جن میں میڈیم کے عقلی استعمال کے بلکہ لیکن عقلی نہیں مثلاً انسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہادری دل جیسی نئی نغمہ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے حلق تو ہم سطر ناموں یا لوہے کا گڈ کے کنارے بہت طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہادری دل جیسی مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو انسانی طبیعت کے کنارے جدوجہد میں آئی ہے۔ جاننا اگر ناقص ہے تو شہر کا بیان اکثر سطر ناموں کی طرح اسناد دینے والا ہوتا ہے۔ جاننا جب شہر کی باثراتی تصویروں کو عقلی شکل میں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخلیقی اور عقلی ہوتا ہے ورنہ عقلی صحافتی یا سیاسی رہبر تک کی سطح پر ہوتا ہے۔ شہر کی لحاظوں اور کیفیتوں کو عقلی شکل میں ڈھالنے کا کام جاننا کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی سرچ ساری اور سانچہ سازی کی عقلی قوتوں سے واقف نہ ہو۔ جاننا کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہادری یہ گم شدگی ہمیں جاننا اور اس کے انسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی انسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کہتے ہیں اور جاننا کہ ہمیں جاننا کی دنیا میں کھو جاتے ہیں۔ زبان اگر اپنی مشورہ فروشیوں کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور انسانوں کے خوبصورت حصوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نے صرف کہ خوبصورت عناصر کا لطف ادا بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم چہ پتے چلے گئے، اب بڑا وہ بھول مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تاکہ حشر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ جاننا کہیں کہ الفاظ کیا جادو چکاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خدائی اور تیز دلاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہیں اور استعاروں کے چھوں میں الجھتے ہوئے، باثراتی

تصویروں کا اجماع ان سہارے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشمِ زدن میں گم ہو جاتے ہیں۔ بنانے میں فنِ کار نے کیا خونِ جگر صرف کیا ہے، دنیا کے افسانے کی سادہ کار تصویریں کیسی فنِ کارانہ پرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا طم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو تلاخیر کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ سو پاساں، تلاخیر کا ہی شاعر تھا اور یہ بات مجھے پھر سے بار دہانے دیجیے کہ این را پاؤ طے نے آخر کیوں کہا تھا کہ تلاخیر اور سو پاساں کی نثر کو پڑھیں بغیر دوسرے میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ اور تاہم کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادب کی جو پہلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جین آسن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دہانے افسانے کے آپ درگاہ کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے پیچ و خم پر میں اتنا ہی جھومتا ہوں جتنا اعلیٰ ذوق کسی مثنیٰ کی سرتوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف دہراوے سے لبریز ہو جائے اور آپ کتاب بند کر کے بے ساختہ مثنیٰ مثنیٰ پکاراٹھیں، اس وقت زبانِ عینیت کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت مجھ کو معلوم ہوا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروضی آہنگ کی سرکاری سے محروم ہے۔ اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیلیس کی ODE TO AUTUMS کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے سج آرت کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاید اور مشہور کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخیل کی آگ میں یک کر ایک ایسا پارک کا ٹکڑا بنا جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ حقیقی تخیل کے اسی مقام پر آجکے نثر کی سہما سے تھکا ہوا وحشت کا خیال آتے ہی سحر جٹنے لگتا ہے کیا یہ مقامات انسان کو حاصل نہیں؟ تلاخیر کا ناولت لو بر سو پاساں کا افسانہ چاندنی، جہاں کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برفِ باری کے مناظر دیکھیے۔ انسان کا تو پر ہا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کا ہے نہیں ہے کہ مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا خصوصاً وہ ہے، الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا لگاؤ خانہ لیے، ایچ اور استعاروں کے چمک دار موتیوں سے جگمگا تا ہوا، لیکن فن کار ہر جگہ اس ظہیر خانہ حیرت کی تشکیل میں صرف ہوتا ہے جو حرارت سے بدل لیا ہے انسان سے، جو ہماری تمہاری دیان ہونے کے ہر چند چٹاک اور آمت کی جادوگری زیادہ ہے۔

نور گہری نظر سے دیکھیں تو انسانی طریقت کا شاعرانہ طریقت کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔

شاعری میں بھی جب آہنگ، الفاظ کی معنیت پر غالب آتا ہے تو ہم صرف آواز میں سنتے ہیں اشیاء کو دیکھ نہیں پاتے۔ یہ شاعری کا محب ہے جس میں بے شمار عروسی ہوتا ہے جو آدمیوں کے HYPNOTIC عنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں جی ٹیکہ سازی کا مل تڑ کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور معنات کی افراط سے ایچ دب جاتا ہے۔ صاف سحرے کھرے ہوئے ایچ کے لیے صاف سحری، بکھری، حرکی اور حاضراتی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جاسکتی ہیں جس

میں اس ساری کے لیے زبان کے تڑا حلقے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے، اور بلند آہنگی کو اس سے بچانے نہ پائے اور اس کو براہ راست بھار کر نکلے مثلاً ہنگری ایک کتاب کی سی ہے، ملت بھر میں سرک و سختی رہی، ہام دور خاموشی کے بوجھ سے چور، ان کا آکل ہے کہ رخسار کی دھابہ ہے۔ جانے اس زلف کی سوہم گھسی چھاؤں میں، کلی کا نضا سادل خون ہو گیا فم سے، وچن سے روٹا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سنا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیں کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو اس ساری کی روح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں اس ساری ہو گا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے افراق کو مستقل بھی مانیں گے۔ جیسے شہریوں میں سحر لگاری تصویر کشی اور جذبات لگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسے مقامات میں جہاں پیچیدہ و جہدار خیالی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف خلاف اور کٹے پھیلے کو زیادہ دھار کھتا ہے یعنی اشعار ایسے ابھال کو جو کڑی بندشوں اور زائیدہ ہوا جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر ابھک جائے اور اس ساری زبان یا لفظوں کی آوازوں میں ابلج جائے وہاں رکھتے۔ جب شاعری تک خیالی کے لیے جانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے پھر اس پر آہنگ، ابھال، ابہام، ترصیع اور مزج کو غالب آنے نہیں دیتی تو انسان کہ جس کا پورا آرٹ تھا "دکھانے" کا آرٹ ہے۔ اگر زبان کی صنعت گری اور مشورہ دہی اور ابابندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور اس ساری کے چمکے اور براہ راست طریقے اپنائے تو اس پر یہ اثرام کہ وہ زبان کا حقیقی استعمال نہیں کرتا، وہی لوگ نکال سکتے ہیں جن کا زبان کا حقیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود ہے۔

ناول اور انسان کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری ہمدردانہ دلچسپی انسان کو فطرت کے منطق سے الٹا کر آرٹ کے منطق میں رکھ کر اس کے مسائل کا ہیما مطالعہ جو سہ طوم اور حل و خرو کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تعلیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو اور ان لوگوں کو فکر کا نور دیتا ہو جس میں زمک میں کوئی اہمیت نہیں دیتے، انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا ان کا کام ہے جس کی مثال جدید ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر، جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کچھ زیادہ ہوتا ہے یہ ضرور نثر انسان سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا ستر حقیقی ان کے اثبات کی بجائے گرد و چینی کی عام وسیع انسانی دنیا ہمارا کے ہمدردی استغراق کامل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس ساری میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک نئی بات دیتا تھا جس میں حیثیات کی کہیں نہیں تھیں اور اتھ اور روایات کے سہارے حاصل تھے مگر انسان کا مطالعہ اور لگاری احساس اور تفکر داتی تھی سے کر سکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں انسان فن کو زیادہ پامناوری اور احترام حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آغوشوں کے خلاف مسلسل کار میں ہے ایک ایسا تیز و تھک بھاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انسانی ان دھکیں ستوں کی طرف بھائے لیے جاتا ہے۔ اتھ اور ملامت کے اہدام کی گرہ میں پلٹا ہوا، حقائق کے سرمایہ سے ماری، وہ ایک ایسے دور مطالعہ و کرائی مہد میں حاصل لیتا ہے جس کے تھیرے سلیٹی اسٹور کی مانند سختی آموز بھی نہیں رہے۔ اس دور مطالعہ کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار ادب پر آ گیا ہے۔ اسی لیے ادب کی جگہ ادیب نے اپنی بخش و خوشی سے لڑتے ہیں۔ ادب

جواب دل کا دماغ بھی ہے اور جسم، جبر و محدود اور شرکی طاقتوں کے خلاف شمشیر برہنہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب کہ لمبہ خود طاقت، اقتدار، استحصال اور شریک سیاست کے ہاتھ کا کندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے والے انسانی المیہ کیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کردنا اور یسوع کی درد مندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ کیا آج کے دور میں ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی و وطنی سرپرستی اور مذہبی منافات سے بلحاظ کرنا اور انسانیت نے انسان دوستی کی حق روایت کو قائم کیا ہے جو عقلی انا کی ظاہر شاعری بھی نہ کر سکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی ملت پرستی تو میث، مذہبیت، مذہب و کلام، مذہب و بیان، جوش و خروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شوززم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ نگاری کی نالی پر لکھتے ہیں، پہلی اور سادہ پر لکھتے ہیں، ہمزہ سے ریزی، موسیقی اور شکل پر لکھتے ہیں، بھولا، ہمایوں اور لہو لہو سے لکھتے ہیں، ایک بڑے حاکم بڑے حاکم پر لکھتے ہیں، ایمان داری اور ایمان داری کا ریخا پر لکھتے ہیں تو پتہ چلے گا کہ کون سے شوززم کو خطاب کے قلم کا درد چاہئیں گے؟

وسائل ناول اور انسان کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست، غلط فکر اور درد مند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد پر رنگہ شفقت اور سرپرستی ہے نہ جذباتیت پر بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پرے زندگی کا ایک عقیم کاروبار ہے جو نہ کہ کھل کر دھوپ چھاؤں تلے اپنی آواز اٹا رہا ہو بلکہ خوشیوں اور المیہ کیوں کے ساتھ جو سفر ہے اس کا وہیں کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر برآمدی کے پیرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے فحش چہرہ کی کشت میں مچھ گئی ہے۔ وہ ان کرے پڑے اس جیسے ماملوگوں کے حوالے سے زندگی کے حلقے سوچتا ہے جو عموماً فکر و گفتار کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ غلطیوں میں اس کی نجات اور نجات کی بات کر نہیں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بسا حق اور مانگائی کو غار میں نہیں لینے اس کے لیے لفظوں کا ایسا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی المیہ کی کو چھری آنگھوں سے دیکھا ہے۔ وہ اپنی حیات کے ہولناک سانچوں کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے۔ اور اسی لیے اس کی جہول میں وہ چھریں ہیں جن سے فحش ہاں شہر نگاروں کو سنگسار کرتے ہیں جو اس کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھودتی ہیں۔ یہ قاری زندگی کے کل ہے کہاں کا ایک جزو ہے۔ فحش انا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے جہاز سے اور ترکیب سے گزرا ہے جس کے بعد شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹ کی خصوصیت کی بصاحت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدھ شوں کا اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدھ شوں کی بات انسانی ساقی اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کہتی رہی ہے اس کے لیے انتخاب کو نظموں میں افلاں بھر کر دانا کرنا مشکل نہیں۔ یہ بھی مشکل نہیں کہ مرادوں کو مصافحہ میں لکھ دیکھ اور بزم میں حرم و ہاں طاعن لیکن انسان نگاری کی تو پیشہ ورانہ نگاری ہے کہ وہ کان پر قلم نہ کرنا انتخاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و دھول میں تیزی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انتہائی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوں میں دل بھی ہوتی ہے۔ ان خواہوں کے مفسر شاعروں پر آئینہ پڑھتی، ادب اور قریب کے علم بردار ہیں۔ کتابیں کی کتابیں لکھی جاسکتی ہیں اور ایک نہیں۔ ہنگاموں و ذرا

ہائے نظر سے۔ اس شاعر قوم، ملک اور ملت کی مقدس ملامت بن سکا ہے۔ انسان نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں۔ بہت ہوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی اہارت کے ایک سید تھے۔ اگر شہنشاہ کے حلقہ دروی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے عوام کے ترجمان تھے۔ منو کے متعلق آپ کیا کہیں گے کہ زندگی بھر اس پر مرعہ طاش اور گدگی کے اثرات عائد ہوتے رہے اور اس کے سالوں پر مقدمے چلنے رہے۔ یہی کا کون سا قوی ایجنس فیر کر سکتے ہیں اور اس متقی میں یہ چیخوف، سو پاساں اور لارنس کا بھی۔ واصل انسان نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چیلنجی مصوب میں کرتا ہے جہاں مظاہر، آدرش اور نظریات کے ٹکڑوں میں چھالے چڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہا ہے کہ ناول تو ایک ایسا فارما ہے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ انسان نگار کو منظر نامہ ارج بتاتا ہے۔ یہ منظر نامہ بہ یک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورت حال سامنے آتی ہے جو کہ درجہ جہم لیتا ہے وہ اپنی طرف انسان نگار کے نظام جذبات اور نظام انکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سرنگ میں بارود بھردیتی ہے۔ مستند روایات اقدار اور قصومات قطعہ حیات کی آغچ میں مسم کی طرح پھٹنے لگے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے انسان نگار بالکل جماد اور بے سہارا ہوتا ہے۔ اسے نہ کسی فلسفہ کا دلا رہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس ریت بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب سے اس کو اپنی ذات سے بچا کرنے ہیں۔ انسان کا سب سے بڑا کارنامہ کہادوں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پر کھٹے اور قبول کرنے کے آداب سکھانا ہے۔ کسی ایک فلسفہ حیات کی تحقیق کے مقابلہ میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوری نوعیت کا ہے۔

☆☆☆



## فسانہ و شعر۔۔۔ آویزش؟

قیصر تمکین

مائل بالشیئین کی ڈائریکٹر اور اعصاب و انفعالیات اور تفکلیں و دماغ (نورولوجی) کی عالمی ماہر، پروفیسر سولن گریڈ لیلڈ نے اپنی بہت ہی مشہور تھینک The Life of Brain کے بارے میں بات چیت کرتے ہوئے حال ہی میں انسانہ نگاری کا بھی ذکر کیا۔ اپنے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے "دماغ کی کہانی" کے نام سے بی بی سی ٹیلی ویژن پر چھ قسطوں میں ایک سلسلہ پیش کیا اور کہا کہ وہ جنوبی امریکی ممالک، یورو، انکھے ڈور، بوموگوئے، برازیل اور چلی میں جادوئی حقیقت نگاری کے طرز کی بہت قائل ہیں۔ (۱) گیمبرل گارسیا مارکیز کے مشہور ناول "تہائی کے سو سال" (one hundred years of solitude) کی اہمیت پر بھی انھوں نے تفصیل سے روشنی ڈالی۔ ان کا استدہ یہ ثابت کرنا تھا کہ کشادگی ذہن اور فطری اور مالی زرق کی راہ میں ناول نویسی انھیں مفید کردار کرتی ہے۔ "جو سچے قلمی کہانیاں اور ناول پڑھتے ہیں ان کے دماغ بہت متحرک رہتے ہیں اور وہ خود بھی پروانہ تخیل میں اڑ رہے ہیں اور کہانی کاروں کے ساتھ ہوتے ہیں۔" قابلِ لحاظ جملہ یہ ہے:

It's not just for fun, it's vital to the life of the brain.

پروفیسر گرین لیلڈ کا یہ قول بہت ہی سچی بات ہے کہ "دماغ کی زندگی، بلوغ، تحریک اور نشوونما کے لئے کہانیاں اور انسانے بہت ضروری ہیں۔" وہ ایک معاصر ادیب رچرڈ ہوس کے تبصروں سے پوری طرح متفق ہیں جس نے "تہائی کے سو سال" کی اہمیت واضح کرتے ہوئے مروجہ آراء سے اختلاف کیا۔ یاد رہے کہ "تہائی کے سو سال" کے شائع ہوتے ہی اس پر ہر طرف سے ناقدین نے اعتراضات کی بوچھاڑ کر دی۔ بلکہ اکثر مہرین نے تو اس کی ناقص خدمت کی۔ رچرڈ ہوس نے سب سے پہلے۔ ۱۹۶۰ء میں ٹامس لٹری پریسیلینٹ میں اس ناول کے بارے میں جانک وٹل اعلان کیا کہ اس میں یہ ناول ایک پوری تہذیب کی کہانی ہے۔ اس میں وہ خلافتانہ لکھ لکھتے کائنات کی طرح کی گہری پیشواں لقی ہے جو ہر پ کے ادب میں پایید ہے۔ انسانی خالق کی جزوایات میں ہیویت کا جو مضمر ہوتا ہے اس کا شعور احساس ہر پ کے ادب میں عام طور پر نہیں ملتا ہے۔ اصل میں تہذیب، تمدن اور ہیویت کا حراج انعامی ہے کہ ہر بی فرد ہاں تک پہنچنے سے عاجز ہے (مثال: ایک باپ اپنی بیٹی کو بطور تحفہ اپنا لاش بھجواتا ہے ایک امی لاش جس میں کیرے پڑے ہیں۔ کمال معلوم ہوتا ہے کچ رہی ہے اور ہر جلد کسی موتی کی طرح چمک رہی ہے)۔

قابل ذکر اس سلسلے میں یہ مدعا ہے کہ انویسٹ اور ہیویت کا جوا حراج دنیا کے گوشے گوشے میں راما

جہاں واضح طور پر پایا جاتا ہے، اس کی نقاب کشائی یا تصویر کشی کرنے کا حق صرف ایک کہانی کار کا ہوتا ہے۔ شاعر اس بلندی (یا گہرائی) تک پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں۔ یہ غیر معمولی سے معمولی اور نادر یا کہانی کار کی دھڑ میں ہوتی ہے۔

رجلز ہوس کا نقطہ نظر اور اس سے پردہ فرگرین کا کلی اتفاق ابھی خاصی بحث کا باعث بن سکا ہے۔ لیکن ایک دلچسپی بات یہ بھی واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ ادب میں شاعروں اور شاعری کی تحریف میں تو ہزاروں صفحات سیاہ کیے گئے ہیں مگر اس کے مقابلے میں فسانہ ناول کی اہمیت پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ چلی نے شاعروں کے "غیر تسلیم شدہ قانون ساز انسانیت" ہونے پر زور دیا ہے لیکن یہ پہلا اتفاق ہے کہ کسی ماہر سائنس دان نے ہماری زندگی میں حقیقت و نسب کی آویزش پر اس طرح دلوک الفاظ میں ایک بیان دیا ہے۔ کیا یہ اصلیت نہیں ہے کہ فسانہ ناول کی اہمیت پر حال دور دور تک کوئی سیر حاصل تحقیق و تصنیف نظر آتی ہے ہاں گلشن کی تحریف یا ناول اور انسان نگاری کے اصولوں پر جگہ جگہ میں ملتی ہیں۔ یہاں کے مقامی کتاب خانوں میں سی پی سنوں بالترک، ڈکنس، دوستوئسکی، ہنری جیمس، پرست، استعمال اور ٹولستوی کے تفصیلی تذکرہ کے بعد یہ سوال سننے کو نہیں ملتا ہے کہ ہم ناول و فسانہ کیوں پڑھتے ہیں۔

پردہ فرگرین لیڈ کے تجربے و تجزیے کے بعد لوئیل انعام یافتہ اور مجدد حاضر کے ہنری صاحب فکر اور بڑی حد تک انتہائی شاعر جیمس جلی کی بات بھی بہت ہی لائق توجہ ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ وہ اسکول میں پڑھتے تھے وہ ان کے ہیڈ ماسٹر صاحب ہمیشہ یہی تھیں کرتے تھے کہ "بچوں کو تہذیب سے سوار کرنے کے لیے پہلی ضرورت یہ ہے کہ ان میں شاعری کا شوق پیدا کر دے۔ ابھی شاعری پڑھنے، سمجھنے اور خود شعر گوئی کی طرف رجحان توجہ دیتا ہے کہ طلباء ہمیشہ اچھے کامیاب اور مفید شعری چاہتے ہیں۔"

جیمس جلی اور بیات کے اسناد تھے۔ انھوں نے ایک بار ہر ایک سال اپنا تمام توجہ شاعری اور صرف شاعری پر صرف کر دی۔ طلباء میں ذوق شعر کی ایک پیدا کر کے لئے انھوں نے ایک (Nurse) کی طرح صحت کی توجہ کیا تھا؟

ناول، ڈرامہ اور فن تنقید پر صحت کرنے والے طالبان علم بلا استثناء بہت مفید اور کامیاب شعری ثابت ہوئے۔ لیکن جن لو جو انوں میں جلی نے شعر گوئی کا ذوق ابھارا تھا ایک ایک سطح پر نظم اور موضوع کی تکرار کی تھی اور شعراء قدیم و جدید کی تحریف کرتے ہوئے ان پر بھروسہ نہ کرے کیے تھے وہ سب بلا استثناء آری لینڈ کی نگہ دہ پند تحریک (IRA) کے ممبر بن کر قتل و غارت گری اور توڑ پھوڑ کے کاموں میں ماخوذ ہو گئے۔ دہائی چار ایسے تھے جنھوں نے تعلیمی اداروں میں احمک سے حاضر تھے کس کس کردار میں بھی وہ سب اور پردہ ہی سکی، انتہا پند تحریکوں کے حامی رہے۔

جیمس جلی خود ایک بلند پایہ شاعر ہیں۔ انگریزی شعرو فن کی دنیا میں عجیبائیں "مرحبہ اولیں" کا حامل ہے۔ آج کل بھی وہ متعدد ادبی جرائد و اشاعتی اداروں کے شیر ہیں۔ اپنے تجربے کے بارے میں انھوں نے کہا کہ "عام طور پر شاعر نہایت ہی بیمار و مسموم کے قرار دیتے ہیں، ان میں ایک خاص قسم کی نسوانی نمود و نمائش

کا ہنر بکار فرما رہا ہے۔ ہنر اور فن اسے ہوتے ہیں کہ ان کے کسی قسم کی طرف ذرا بھی اشارہ کیا جائے تو ہنر کی طرح مرتے مرنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔“

شمس الملی نے خود شاعر ہونے کی وجہ سے انہیں بہت تکلف سے اور دم دم لہجے میں کہی ہیں، اسی لئے ان کو اگر بحث یا مباحث اور سرچسوں کی لکھنا تیار ہونے کے امکانات دراکم ہی نظر آ رہے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ معاشرے میں، ادب میں اور ذاتی افعال و کردار کی تکمیل میں ماہروں، داستانوں، کہانیوں اور گاتھاؤں کا کیا اثر ہوتا ہے؟ اس مسئلے پر تفصیل سے روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ زیادہ تر توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ کشن کیا ہے اور مختصر کہانی کی تعریف کیا ہے۔ اردو میں تو خاص طور پر انسانے اور اس کے اثرات کے بارے میں بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ زیادہ تر یہ ہوتا ہے کہ کسی عظیم یا فطرت کے کہانی کاروں کا ذکر کیا جاتا رہتا ہے۔ کبھی کبھی صرف ایک مخصوص کردار کے لکھے داستانوں کا تذکرہ ذوق و شوق سے ہوتا ہے، یا پھر کبھی صرف ایک کہانی کار کو مرکز توجہ کا کردار دیا جاتا ہے۔ اس طرح کے مقامات کی اہمیت اس لئے نہیں ہوتی ہے کہ کہانیاں ان کی عظمت کے قضا کے لئے ہیں بلکہ نمایاں، اور ان کے افادات بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ ان کا نام بھی نہ لیا جائے۔ بیشتر اقدار ان میں مضامین اس لئے لکھتے ہیں کہ جس سے فحاشی اس کا ذکر بھی نہ کریں (کیا اس طرح نظر انداز کیے جانے سے کوئی حقیقی فنکار سمجھا جاتا ہے؟)۔

جن لوگوں نے اقداروں انسان کو مرکز توجہ کر کے کام کیا وہ بھی زیادہ دور تک نہیں گئے۔ مطلب یہ کہ بحث نہیں بلکہ محدود روی کا انسان کیا ہے لیکن یہ اس بات پر کم ہی اہم کیا کہ ایک ترقی پسند ترقی یافتہ یا ترقی پذیر معاشرے میں کشن کہاں تک اثبات حیات کے حاصر سے خواہ مخواہ رہتا یا نوازو کے ہر لمحہ نیا طور اور نئی ہمتی کے شمس میں دھنسی لگ رہتا ہے۔

انسان اور میں ایک باقاعدہ اور مضبوط فن کی حیثیت سے خاص تاخیر سے ترقی پذیر ہوا۔ چونکہ اردو زبان بعض دینی و دھرم سے دور ہوا اور اہل ثروت کی بارگاہوں سے زیادہ قریب رہی اس لئے اس میں شعرو قصیدہ کی فراوانی رہی۔ اردو میں کچھ معنوں میں انسانوں کو ترقی پسند تحریک کی مطالعہ چاہیے۔ اتفاق یہ ہے کہ زیادہ تر انسان ترقی پسند تحریک کی مطالعہ چاہیے۔ اتفاق یہ ہے کہ زیادہ تر انسان ترقی پسند تحریک سے ہی حلقہ جتنے ہیں ایک شکل یہ ہوئی کہ ترقی پسند تحریک نے بہت شروع میں ہی پانچ چھ ایسے بلند پایہ فکری کار چٹا کیے کہ ان کے لکھے داستانوں کو ان کے مقابلے میں پیش کیے گئے۔ دوسری بات یہ کہ سن پچاس کی دہائی کے ختم تک ہمارا انسان جو بہت سرعت سے آگے بڑھا تھا جو بہت، ماضی پرستی، طاعت نگاری اور تجربے کی بھول جلیوں میں گم ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک کی تنقید یا اس کے بعض مگر نہ کن مقامات پر زور دینے والے حضرات نے بگاڑ کر دیا۔ مگر اگر ماضی غلطی نکالتے ہیں کرنے کے باوجود یہ بہت کرنے سے عاجز ہیں کہ اردو انسان کہانی یا کشن جو بھی کہے اس نے معنی، پید، صحت، کوشش چھدا ہر قافی کے لئے سے ایک قدم بھی آگے بڑھا ہے۔ ان پانچ دہوں نے ۱۹۶۰ء تک جو پیش کر دیا اس کے بعد چالیس پچاس برسوں میں انسان نہ کون سی واوی اور کون سی منزل پر تیز تر کام دن کی تفسیر میں ہے؟

اب اگر نظر انصاف سے دیکھا جائے تو زیادہ تر ادب دوست اس بات سے اتفاق کریں گے کہ ہمارے ادب و نظم میں اصل اہمیت کہانی کی ہوتی ہے۔ شاعری اور نظم تنقید کو کتنا ہی بڑا ماحظ حاکم کیوں نہ بنیں کیا جائے بد زبان انصاف کا ہمیشہ دشمنی رہے گا۔ شاعری میں بھی کچھ کہا جاتا ہے۔ کسی واقعے یا داستان کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ اس واقعے یا کہانی کی حیثیت بدن کی طرح ہوتی ہے۔ بدن نگاہ ہو کر بھی اپنا خوبصورت یا بدصورت وجود رکھتا ہے۔ شاعری صرف لباس ہوتی ہے اور لباس کتنا ہی زرد یا اور جھلکا کیوں نہ ہو بغیر بدن کے بیکار ہوتا ہے۔ لباس یا نقوش کا گوکہ کہ دھند (نثری نظم ہو یا آزاد غزل) بجائے خود کوئی اہمیت یا وجود نہیں رکھتا ہے۔ یقیناً لمبے، خود شاعری میں کچھ نہیں ہوتا ہے۔ کوئی جمیع یا تاریخی وقوعہ ہی اسے رتبہ اعتبار بخشتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر جگہ ادب نگاروں کی زبان پہلے شاعری ہی میں نکلتی ہے لیکن مطلق اور محکوم تحریر میں استعمال کس لیے ہوتی ہیں؟ اہمیت ان رنگ برنگے اور حرم الفاظ کے پردے میں کس بات کی ہوتی ہے؟ جو حضرات دو مصرعوں کو جوڑ کر فکر پائی کرتے (یا کھل جاتے ہیں) وہ بھی تو آخر کچھ کہنے ہی میں کوشاں رہتے ہیں۔ لہذا وہ محبوب کا وہ باب ہیراں کا ذکر خفا کے باغیاں کا وہ باگل و بلبل کی معاملہ بندی کا، ہر چیز قصہ کہانی داستان یا کسی تاریخی تصویر کا ہوتا ہوا ہے۔ کہانی سے کہیں سفر نہیں۔ اگر قصہ کہانی ختم ہو جائے تو انسانی تاریخ کا تسلسل ہی رک جائے گا۔ مادہ آدم سے لے کر ایوم تک تو سوس ہاتھوں، ہڈیوں اور تہذیبوں کا تذکرہ اگر قصہ کہانی نہیں ہوتا اور کیا ہے۔ تاریخ کے قصے ہی نہیں بلکہ جہول آکسفورڈ کے ایک ماہر تعلیم طاغہ کا تاریخ ہی ایک لسانہ ہے۔ مذہب عالم کے سچے عقوم، مروجہ اور مطلق یا مشرّف صورت میں ہم تک پہنچے ہیں اور قابل غور بات یہ ہے کہ بائبلان مذہب نے اپنی تعلیم اور نظام کی تبلیغ و فروغ کے لیے سہارا قصہ کہانیوں کا ہی لیا ہے۔ اگر کہانی نہ ہو تو تصویر کائنات میں رنگ آفریں کا خیال ہی صحت ہوگا۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا کہ شاعری محض لباس ہی ہوتی ہے اور جس بدن پر یہ لباس پہنا جاتا ہے وہ ہوتا ہے کوئی قصہ کوئی کہانی، کوئی داستان۔

برصغیر کے لوگ کھاناں، ہیروں (اور اہل شاہ کے ملاوہ بھی شہزادوں نے سمجھ لکھی ہے جس سے یہ "ہیر" ایک طبع و صنف بن چکی ہے) آگاہ اور دل کی روایت ہی کو لیتے۔ لوگ کچھ کہنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے طبع طرح کی ترکیبیں اور طریقے اختیار وضع کرتے ہیں۔ داستانوں کی اہمیت جتانے اور انکھار ضبط و نظم کے لیے شعراء چیلے، شوخ و گھٹن الفاظ اور آمیز قافیوں اور بھوک کا استعمال کرتے ہیں، لیکن ان میں ہوتا کیا ہے۔ "کہاگر کسی نے کچھ کہا ہے۔ کہا خیر بھڑ ہے سگوا ہے" قسم کے اشعار کے نمونے کو ہم مشغول کا نام دے کر اس کی صنف ادب میں شمار کرتے ہیں لیکن اس میں جو بات کہی جاتی ہے وہی اصل قصود ہوتا ہے اور نہ شاعری اور ادبی الفاظ اور بحر قافیہ کی پابندی تو محض نامیں ہیں۔ فردوسی کی بنیادی اہمیت یہ نہیں ہے کہ اس نے ساتھ ہزار شعر کہے اور واقعہ تو یہ ہے کہ ایمان کی صبح یا لعل یا بالکل ہی فرضی تاریخ رقم کی گئی ہے۔ اب اگر شاہانے کے واقعات کو نظر انداز کر دیا جائے تو ماننا ہے گا کہ ساتھ ہزار اشعار کہنے والا فردوسی کوئی بڑا شاعر نہیں تھا، اس کی ساری صلاح ہنر تو زبان و لہجہ ہی تھی۔ رستم و زال کی کہانی لال دہیچے تو شاہانے میں رہ کر کیا جاتا ہے؟ غالب کے ایک مریح اور انجمنی لکھ پڑے شعر کو لیتے:

کوہن گرسد حردو طرب کا قریب بے ستوں بکینہ خواب گران شیریں  
اس میں شاعر نے نہایت نفیس لفظی مصوری اور دلکش و جیل تراکیب استعمال کی ہیں گویا یہ شعری  
شاعری کا بہترین نمونہ ہے لیکن اصل بات تو ایک دل آویز اور مقبول و مہم دافقے کی یاد دلاتی ہے۔ یہ بھی اگر نئے  
کہانی کی اہمیت نہیں ہے تو اسے کیا کہا جائے گا؟

کہانیاں محض بچوں کو بہلانے یا سنانے کے لیے نہیں ہوتی ہیں۔ یہ حقیقتیں ہوتی ہیں۔ نغز و رنگ میں  
جب مہید حاضر کی دلکش ہنس مہار میں مسکارتی ہوئی تو نغز و رنگ کا جس کے وقائع نگار جس بون نے کہا کہ اس اہم  
واقعات کا تاریخ ساز پہلو یہ ہے کہ مرنے والوں، بچے والوں اور بچانے والوں کی سب کی ایک الگ الگ مہر پر کہانی  
ہے اور "تعلق" اس کا کسی طرح کی شعری رنگ آمیزی سے نہیں ہے۔"

ایک حقیقت شمس سمانی کا یہ قول اچھی طرح واضح کرتا ہے کہ یہ کہانیاں سنانے یا قاری طبع کے لیے  
سننے یا دہرانے کے لیے نہیں بلکہ تاریخ کے صفحات میں محفوظ کر کے رکھ دیے جانے والے واقعات پر مبنی ہوں گی۔  
گمانہ جبر کی کہانیاں وہ عالم نصیب ہیں جن سے تاریخ مریخ کی جاتی ہے۔ یہیں پر خیال ہوتا ہے کہ کہانی کا راپے  
قلم کے ذریعے محام میں سمانی ذرا داری کا احساس پیدا کرتا ہے۔ کہانیاں عام طور پر بچے ہوں کی ہائیں ہوتی  
ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ بہت ہوں کی بات ہے ایسا ہوا تھا۔ سنی اس کے یہ بھی ہوئے کہ کوئی بھی بات آج کی ابھی کی  
یا کچھ سوچ کی نہیں ہوتی ہے۔ بات ہم جب بھی کریں گے وہ سننے والوں تک پہنچے پہنچے پرانی ہو چکی ہوگی۔ غمناک  
حقیقت یہ ہے کہ جتنی ہوتی وارداتوں، واقعات اور دکھوں اور سکھوں کا ہر ذکر ایک کہانی ہوتا ہے۔ اس طرح بچہ کی کہا  
جا سکتا ہے کہ کہانی ماضی کا دھڑا نام ہے۔ حالیہ زمانوں کی باتیں جن میں قاری اور کہانی کار باہمی طور پر ہم صبر  
رہے ہوں کچھ زیادہ ہی چھان بین اور تعریف و تحقیر کی کمرل سے پس پر لگتی ہیں۔ یہی باتیں یا ماضی کے قے  
تاریخی حقیقت نگاری کا راپ بھی وصلہ لیتے ہیں۔ لیکن ماضی کی ہر سرگزشت تاریخ نہیں کہی جاتی ہے کچھ تاریخ کا  
ایک بائبل ہی ظہور و نظام لگے۔ تاریخی لسانہ نگاری اگر شعور و بصیرت کی خصوصیات سے بہرہ ور ہوتی کا لگتی رہے  
حاصل کر لیتی ہے۔ ہم شعور اور تاریخ و واقعہ نگاری کا بھرپور احراج قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دیبا" کو  
ادب عالیہ کا حصہ دیتا ہے لیکن ہائے وائے کرنے والے غلامانوں کے ہاتھوں میں پڑ کر ایک سڑی ہوئی لاش  
بن جاتا ہے جس کو یونانی کے دو تین مریخ خواں مسالوں کی طرح کافور میں بسانے میں مصروف نظر آتے ہیں اس  
طرح سڑی گل لاشوں کو گلاب کا کافور میں غسل دینے کی کوشش مہر پریش کے ایلوئینوں کے لیے یک گونہ ہے خودی  
کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ لیکن اگر ان طرح دینا کہانوں کو واقعی کہانی کا راپ دیا جائے تو اس کے کچھ انگریزی ترکیب  
Sacrophytes کا استعمال بہت سوزوں ہوگا اس میں سطر میں دیکھتے تو صنف شعری کم از کم ایک خوب تو  
اچھی طرح واضح ہوگی کہ وہاں بات اس طرح کہی جاتی ہے کہ ہزاروں سال پرانے حوادث آج اور ابھی کی حال  
سلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہاں افسانے کے مہر پریش کی ایک بات مانی جا سکتی ہے کہ افسانہ پراء ہو جاتا ہے۔  
شاعری پرانی نہیں ہوتی کیونکہ ماندہ ماندہ قالب کا طرز و انداز ابھی ہمارے کچھ موجود سے منسلک نظر آتا ہے۔ مگر ابھی  
شاعری اور لسانہ نگاری کے فرق کی کسی قطعیت کے ساتھ حد بندی مشکل ہے کیونکہ جہول، بھٹکن "شاعری" خواہ اصل

میں کشن ہے۔"

محبت ایک صحافی زیادہ تر مواقع کار شرم اور عداوت کی غم سچائیوں سے کام لیتے ہیں لیکن ایک کہانی لکھتے وقت یہی لوگ عام طور پر خود کو آزاد محسوس کرتے ہیں ان پر بوقت تحریر کوئی پابندی نہیں ہوتی ہے۔ یہ بالعمادی بہت سے صحافی محسوس کرتے ہیں، مگر اظہار حقیقت سے پہلوئی کرنے ہیں۔ ایک حقیقت پسند کہانی کار کے لیے کہانی کہنا یا لکھنا کوئی عسی وادی مشق نہیں بلکہ سچ بولنے کا سہارا ہوتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ گہرات کے بارے میں لکھنے کے لیے بڑے بڑے حقیقت کاروں کے قلم ناطھہ تھے۔

کہانیاں کسی طرح کی بھی کہیں نہ ہوں ان میں سچائی کا عنصر کم و بیش ہمیشہ ہی غالب رہتا ہے۔ شاعری کسی طرح اور کسی پیمانے کی کہیں نہ ہوں اس میں کاو فرمائی زیادہ تر مہلا آرائی اور بھی کبھی تو بالکل جھوٹ کہہ رہی ہے۔ اتنا ہی صاف اور صاف لکھ بھی ایک عالم سرخوشی میں مدے گزر کر رہتا ہے۔

مشرقی معتمدی مولوی      ہفت قرآن دور زبان چلوئی

شاعری اور جھوٹ کے باہمی تعلق ہی کی بنا پر حق تعالیٰ اور شاعر مانتے ہیں: (ترجمہ ہم نے اس (نبی ﷺ) کو شعر نہیں سکھایا اور نہ شاعری اس کو زیب دیتی ہے۔)

کہانی کا درخت کیا کے دکھوں کا غیب ہوتا ہے۔ شاعر زیادہ تر صرف اپنے اور بیشتر فرضی اور مجسموں کے فصول کا فود خواں رہتا ہے۔ کہانی کا راہی بات کہہ کر رخصت ہو جاتا ہے۔ خواہ آپ خضیں یا رونگیں۔ شاعر دنیا کے تمام رقیب کی سیاہ کاریوں اور میاد کے جو رستم کا حال بیان کر کے ہم سے دم کی بجیک مانگتا ہے۔ ہم سے ہمدردی دلو اور مل کرنا ہے۔ کسی کہانی کو آپ برا کہیں یا مجبوراً غمراہیں لیکن کہانی کا راہی بات کہہ کر خاموش ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری بھی، نگھی اس کی باتوں پر سوچنے، اس کے مضمرات تک پہنچنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ شاعر عام طور پر عقل مجبوت ہوتا ہے۔ اگر آپ اس کی حماقت آمیز گریہ و زاری اور بد نصیبیوں پر دلاؤ اور مر جانا کہیں تو وہ خدا ہو جاتا ہے، اگر جاتا ہے بات چیت بند کر دیتا ہے۔ یہ نازک مزاجی، کہانی کا دونوں میں نہیں ہوتی ہے۔ شاعری اگر دنیا سے فتم ہو جائے (آج کل تو تقریباً فتم ہی ہو چکی ہے) تو معاشرے کا کوئی خاص نشان نہیں ہوگا کیونکہ حقیقت یہ بھی ہے کہ شاعری کی نسل انسانی کو ضرورت ہی نہیں ہے۔ کہانی کا ایک ناسمج اور مصلح کا وہاں اختیار کرنے کی کوشش نہیں کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اپنی قدر منوالیتا ہے۔ شاعر اپنی اہمیت جتانے کے لیے تاریخی یا ذہنی اساطیر کی طرف ہی اشارے کرتا ہے۔ بڑے اونچے اونچے اصولوں کا بھی اکر کرتا ہے لیکن جرات کی تہہ میں قصداً اس کا اپنی اہمیت و عظمت حلیم کر دیتا ہے۔ یہ بات بھی بہت کم شعرا محسوس کرتے ہیں کہ تاریخی مصلح و تمثیلات کی طرف سے ہندو کرنا ہوئے وہ غیر ارادی طور پر کہانوں اور کہانی کا دونوں کی اہمیت حلیم کرتے ہیں۔

شاعر بلندی سے پستی میں گرتا ہے، کہانی کار پستیوں کی طرف سے بلندیوں کی طرف مائل پیدا ہوتا ہے۔ زیادہ تر شعراء جمہوریت کی زبانی مدح خوانی بھی کرتے ہیں لیکن کوشش سب کی بھی ہوتی ہے کہ سامعین صراحتاً ان کی کوششوں، ان ہی کے کلام پر مروجہ تئیں اور ماحصر شعراء کو ایک لہر شعر خوانی بھی نہ طاق کریں۔ زیادہ تر شاعر عظمت پسند، اصحابِ ذوقِ دل کے درباری اور ایک دوسرے کی چنگیزی اچھالنے والے ہوتے ہیں، جبکہ انسانِ فکر

پر ہم چند مضمون، پیدائی اور کرشن چندر وغیرہ کے اہل ترین پبلوں کی عکاسی کرتے ہوئے دیکھ رہے ہیں اور پڑھتے نظر آتے ہیں۔ کوئی انسانہ نگار خود کو حسین و کج ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتا ہے جبکہ دوسری طرف یقین و ایمان ہر شاعر کا یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک وقت افلاطون، مسیح اور سکندر..... یعنی محل و ہم، اسن و انسانیت اور قہامت و مردانگی کا نمونہ ہوتا ہے۔

شاعری کی تعریف تو خوب کی گئی ہے لیکن گلشن کی اہمیت پر زور دینے والے حضرات نے بھی اپنے لیے انسانیہ کے پیچھے کے امکانات سے وابستہ کرنے میں تسلی برتی ہے۔ گلشن کی اہمیت اور تعریف کے سلسلے میں اگر لکھا جائے تو یہ کام شاعری اور فن شاعری کی قیود و قوانین سے بہر حال بھر ہوگا۔ کمال یہ ہے کہ لوگ بڑا خوش چھوڑنے والے اور اس پر دسیوں صفحات سیا کرنے والی سی پی اسٹو نے بھی یہ کہا کہ لوگ کہانی اور ناول تو صرف اٹھائے اہل بدل بھلانے کے لیے پڑھتے ہیں بلکہ مارتے ہیں:

Why do we read novels for?

The answer is for various kinds of pleasure.

اگر گلشن محض دل بھلانے کی چیز ہے تو شاعری کہاں تک ارتقاے تمدن میں معاون رہی ہے؟ شاعری کب اور کس طرح سماج سدھ کا وسیلہ بنی؟ شاعری جسمیں و جمال اور صوتی رقص و لفظی رقص کا نام دیا جاتا ہے اور عیسائیت عالم میں ہی نہیں بلکہ اسلام میں بھی (کی لاکھ نزلچوں کی موجودگی کے باوجود) مہر تاک موت مرتبھی ہے۔ نثری نظم اور نثری ہی فنون و لا یعنی اقسام و صنفوں کے کیزے کھڑے ہیں اس کے مردہ جسم میں حریت طوٹ پیدا کر دے ہیں۔ اگر کچھ جان باقی ہے تو وہ اردو غزل میں ہی ہے، مگر وہاں بھی اس کا کجرات مٹانے کی ہر ممکن کوشش جاری ہے۔ آزاد غزل نام کا ایک نیا کھڑا حال ہی میں نمونہ پڑھا ہے۔ اگر اسٹو کا یہ دعویٰ کہ ناول اور کہانی صرف دل بھلانے کا ذریعہ ہیں تو کیزوں مکڑوں والی شاعری جو ماحالی کے لفظوں میں "طوٹ میں سنڈ اس سے بھی بدتر ہے" کن طہارے کے لیے وجودی لینان کیا جاسکتی ہے۔ لوگ "مطلی بھر فر لیں" اور صفحات کا زباں کرنے والی ہڈیائی "ہائے دل ہائے بیکر" والی سروڈیاں چڑھ کر کیا سن کر کس طرح حتمی ہوتے ہیں؟

شاعری ہمیشہ زمیست زدہ کالوں کی "ہائے ہائے" سے مخلوق ہے۔ ہر شاعر خاص طور پر فرنگی خود کو عصر حاضر کا مسک و طالع سمجھتا ہے جبکہ کہانی کا مدنیہ کے اور انسانیت کے مسائل پر لکھتا ہے۔ وہ سماج کی بھڑکی کی کاوشوں میں لگتا رہتا ہے۔ "لٹنٹا گوشت" اور "لوپ لک سنگھ" سنو کے اداقی فلم کی ہائے دائے نہیں بلکہ ایک پورے معاشرے اور اس کے بحیثیت آمیز دور کی جراثیم کی آہٹناک ہے۔ اس کے بعد غالب یہ کہا کسی طرح مہالوت سمجھا جائے گا کہ انسانے اور کہانیاں لکھنے والے ادب کے ذریعے سماجی اور داری کا احساس پیدا کرتے ہیں۔

ایران کی مسلم ادیبہ اور نقیسی نے اپنی تازہ ترین تصنیف Reading Lolita in Tehran

میں بتایا ہے کہ جب اسلامی انقلاب کے بعد ایران میں ادب اور خاص طور پر مغربی ادب کی تعلیم اور مطالعے پر پابندیاں لگائی گئیں تو وہ اپنی طالبات سے زیادہ تر الف لیلہ کی کہانیوں کے عاظر میں عصری "اسوڈ" کی طرف

اس سے کہتی ہوئی عورتوں کی زبوں حالی پر تفصیل سے مدور خیال کرتیں۔ اہل لیلہ کے معاملے سے ہی آدرٹھی اس لیے کو واضح کرتی ہیں کہ آدمی عورتیں تو بے وقالی اور آشنائیوں کے جرم میں قتل کر دی جاتی ہیں اور بقیہ نصف عورتوں کو ہر صحت اور کنواری رہنے کی سزا میں موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے (شہر یار ہجرات ایک کنواری کے ساتھ گزارنے کے بعد بیچ سویرے سے قتل کر دیتا ہے) ان دو انتہاؤں کی مادی ہوئی صورت کے لیے کیا کوئی اور بھی راستہ ہے؟ یہاں سے ساری بحث دنیا کے عام مسائل اور خاص طور پر عورتوں کی ادنیٰ بدبختی کی طرف مڑ جاتی ہے۔ آدرٹھی نے لکھا ہے کہ انھوں نے جب اہل لیلہ کی کہانیوں کو ایک بلند مقصد کے لیے استعمال کیا اور ظاہرات کو چنے پر مجبور کر دیا تو فقہان حرم نے اہل لیلہ کے مطالعے پر ہی پابندی لگا دی

ادب دوستوں کی ایک بڑی تعداد آج بھی ایسا ہے جو یہ واضح کرنے سے قاصر ہے کہ کہانی لکھنا، کہنا اور سنا، اصل میں کس طرح کا فن ہے۔ یہ شاعری کی طرح قزم آفریں، دماغ کی طرح تھکس اٹارنے، صحت بوسنے یا تنقید نگاری کی طرح ذاتی تضادات کے گھبراہ باز داری صفا میں کی طرح اہل ذوق کے اعزاء جسمانی کے مخصوص حصوں کی ظہور و کفایت کرنے والا کوئی فن نہیں ہے۔ ظہور کی طرح عقل سے دماغ نے اپنے ایمان سہاوی رجحانوں کی طرف توجہ فریب خواب دکھانے کا عمل بھی نہیں ہے۔ یہ کہانی کہنے والا کوئی غائب ارادہ کر کوئی قتل چور دغا کر یا کسی اور کار کی طرح بن سنور کر مادے سے نہیں آتا ہے، وہ ایک عام فہم خواں ہوتا ہے۔ عقل کی سخی ہی ان پچائوں پر پرواز کیوں نہ کرے، اور اذ زور تو کہ اس کی لارک کی طرح اس کا رشتہ زمین سے ہمراہ قائم رہتا ہے۔ کہانی دیکھنے کسی کی جدی میراث نہیں بلکہ ہماری انسانیت کا سرمایہ ہوتا ہے۔

زیادہ تر لوگ کہانی کے فن کو بچپن سے وابستہ سمجھتے ہیں لیکن جب دعویٰ کی آگ سے چپ کر گئے، لا کوئی کہنے وال یا کس طرح کوئی کہانی سنانا ہے تو اقصائے عالم کے مختلف ادوار کے حادثات و اسرار اس سے غمے ہوتے ہیں۔ کیا وجہ ہے کہ بچے کہانیاں کہنے والوں پر اظہار کرتے ہیں کیونکہ کہانی سنانے والا ہرے احمد سے دعویٰ کے دوزخ کے دھمکے کا ذکر کرتے ہوئے تاثیر پیدا کرتا ہے کہ وہ کچ بول رہا ہے۔ شاعر کتنا ہی کج کیوں نہ کہے اس پر اظہار کہنا ہر حال میں مشکل ہوتا ہے۔ تو یہ تصور کہ کہانی صرف زمانی یا مکانی محدود کی اسیر ہوتی ہے، کسی طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا ہے۔ ایلیٹ اور اولیسی کسی حد تک، عمر، کسی ملک یا کسی خاص نسل کے لیے مخصوص کہانیاں نہیں ہیں۔ اہل لیلہ کی کہانیاں ہر زمانے اور ہر ملک کے لیے ہیں۔ کہانی کہنا اور سنانا ایک غریب فلسفہ کی صحت بخشی کے ہمراہ ہے کیونکہ یہ عمل جن شادمانیوں یا محاسن کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان سے ہی ذہنوں کی تھکلیں اور انگلیوں کے ختم ہوتے ہیں۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی سنانے کا فن شاعری ہے۔ یہ دونوں بالکل ہی جدا گانہ عمل ہیں لیکن کبھی کبھی ساتھ چلتے ہیں۔ کہانی کا شعر بھی کہتے ہیں اور شاعر اکثر اوقات کہانیاں لکھنا شروع بھی کھتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو دو مختلف اصناف ادب میں ایک دیکھنے والوں کو "نوٹو کلچر" قسم کی اصطلاحوں سے ہر اتر دیا جاسکتا ہے۔ یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ ایک ہی میدان تک و تار کے دو مختلف پہلو ہیں اور اگر شعر و نثر سمجھا ہو سکتے ہیں تو سائنس و آرٹ کے ہم کاموں کو سمجھا ہونا کیا مشکل ہے؟ یہاں نوٹو کلچر کا مدنی ہی ضعیف ہو جاتا ہے۔ سنو کہانی کی تنقید



کرنے کی دھن میں ادبیات عالم کے بارے میں علی اپنی فطرت کے خم و بچ میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔  
کہانیاں مختلف طرح کی ہوتی ہیں اخبارات میں وقائع نگاری کو بھی کہانی کہا جاسکتا ہے۔ لیکن ہر  
"اخبار" کہہ کر نظر انداز کیا جاسکتا ہے لیکن گاتھاؤں اور اساطیر کا کیا درجہ ہے؟ ہم پرانے بادشاہوں یا بہادری کے  
کارنامے سنتے اور پڑھتے ہیں۔ ان میں زندگی سے تنگ مروجہ نگارگری کا حصہ بنانے کی جدوجہد بھی ہوتی  
ہے۔ ان کا اگر حکایات (گستاخ۔ ہیروئن) کے ذریعے میں دیکھتے تو ان کا خاص مقصد ہندو فیسٹ، دیباچا وغیرہ  
اصطلاح معاشرہ ہوتی ہے۔ تو یہ خصوصیات انہماک کے لیے تاریخی نگاری اور اخباروں کے ذریعہ وقائع نگاری اور  
الگ باتیں ہیں، لیکن ان دونوں کو ملا کر بھی ایک مرکب تیار کیا جاسکتا ہے جسے برطانوی قلم ساز ڈیڈویم  
Fact = Fiction + Fact کہا ہے۔ یہی "فیکشن" اکثر اوقات کہانی کاروں کو بزم ادب میں  
مسئلے کے حصول کا بھی حق مدثر ہوتا ہے۔ اس طرح پھر یہ بات دہرائی پڑے گی کہ کہانی اور انسانیت میں  
احساس و مبادی پیدا کرنے کے کام آتے ہیں۔

کہانی علی کے سلسلے میں ذکر ناول اور ناولٹ کا بھی آتا ہے۔ ناول نگار عام طور پر ایک طرح سے  
اطلاعات فراہم کرتے ہیں لیکن "کہانی ناول" اصل کی تخلیق کرتا ہے۔ کہانی کار کے تجربات میں مادی دنیا کی  
تجربوں کا پھل شامل ہو سکتا ہے، جیسے ایک مکان میں کئی لوگ مل جل کر رہیں۔ کہانی ذہن و احساس کے اتحاد سے پیدا  
شدہ ہرے، اسے ہم لائن، جزئیات Artisanal بھی کہہ سکتے ہیں۔ کہانی صرف آواز کے ذریعہ ہی قائم نہیں ہے۔  
بلکہ کہانی کہنے میں ہاتھوں کی گردش اور چہرے کے آثار چہ عا کا بھی ہاتھ ہوتا ہے۔ ہرے کے لے کر بالکل تک  
کہانی یا داستان اپنا رنگ و روپ خود بخود آتی ہے۔ ناول یا ناولٹ حقائق کی توسیع ہوتے ہیں۔

انسانے اپنی کہانی کی جامع تعریف مشکل ہے اس کی صرف توجہ کی جاسکتی ہے۔ عام طور پر تسلیم کیا  
جاتا ہے کہ کہانی کو مختصر ہونا چاہیے، جیسا کہ ایک ادیب کا کہنا ہے کہ اچھی مختصر کہانی وہ ہے جو نصف گھنٹے میں ختم  
کی جاسکے۔ مطلب یہ کہ کہانی پڑھنے میں اگر آدمی گھنٹے سے زیادہ وقت صرف ہو تو پھر اسے مختصر کہانی کے  
درجے میں شامل کرتے ہوئے جان کر پڑے گا۔ کہانی میں بہت سی باتیں شامل کی جاسکتی ہیں۔ جدید امریکی  
کہانی کا پیش رو سال بیلو (Saul Bellow) بہت بھاری بھر کم مسائل پر کہانیاں لکھتا ہے۔ اس کی کہانیاں  
میں سیاست، تاریخ، باوجود ظہور، محبت، نفرت، موت، میا دین، شعور و دانشور، جدیدیت، جنس پرستی، سوشلسٹ  
حقیقت نگاری اور جرمین آئٹن خانوں کی ہمیت و گیرہ بھی کچھ شامل ہوتا ہے۔ بہت سی کہانیاں اتنی طویل ہوتی  
ہیں کہ انہیں مختصر کہانی کے درجے میں شامل کرنا زیادتی ہے، لیکن سب کا مجموعی تاثر بہت جامع اور دیر پا ہوتا ہے۔  
واقعہ کیسا ہی کیوں نہ ہو کہانی کی ساخت اور انداز ان کا کئی مختلف لفظات کیوں نہ ہوں اسے جوڑنا اس طرح چاہیے کہ  
چول پر چول بنانے کا گناہ گزرے (یہاں کہانی غزل سے میلوں اور صنف ہوتی ہے جس میں ہر شعر میں ایک  
الگ روٹا دیا جاتا ہے) اگر ایک جامع وحدت تاثر نہ ہو تو تاریخی کہانی بلکہ انسانی کاروبار اختیار کر لے گی۔ اب اگر  
اس میں کئی سی مزاح کا بھی عنصر ہو تو کہانی کو کلاسیکی درجہ بھی مل سکتا ہے۔ لیکن ہرے کے لے کر بالکل تک  
ہر کشتی کے لیے سید اور شین اور کو کشتی کی اشارگی کے ساتھ بنانے کا کارنامہ بھی انجام دیا ہے۔

کہانی تاریخی واقعات نگاری سے الگ اور زیادہ ترویجی، انسانی اور اخلاقی اقدار کی مظہر ہوتی ہے۔  
 پھر لیکن کی ماسکو سے واپس کا مچھ حال معلوم کرنے کے لیے ہم کیمبرج کی "صہات نیولین کی تاریخ" "نہیں بلکہ" وہ  
 ایڈیشن "پڑھ کر زیادہ بصیرت حاصل کر سکتے ہیں۔ اس طرح کی کہانیوں کی خوبی یہ ہے کہ واقعات نگاری میں دل  
 گواہی بھی ہم سزا دیتا ہے، "گلشن نگار جس طرح نگاری کے باطل ترین قریب پہنچ جاتا ہے اور جس طرح اس کے ذہن  
 صاحب کو متاثر کرتا ہے، اتنی اپنائیت اور قربت تو لوگوں کو اپنی ماں سے بھی نہیں ہوتی ہے۔" (انتونی لروپ نے  
 یہ بات اپنے ہاتھوں کے دقار میں کہی ہے)۔

کہا جاتا ہے.... اور یہ کسی حد تک صحیح بھی ہے کہ شاعری انسانی تہذیب کی علامت ہے۔ غالب اسی وجہ  
 سے روز ازل سے ہی اس کے بارے میں لکھتے آئے ہیں۔ شعر کیا ہے، شاعری کیسی ہونی چاہیے، چونکہ میں  
 شاعروں نے کیا کیا کارنامے انجام دیئے ہیں، ان سب سے پہلے اس سے متعلق کتاب خانے بھرے ہوئے ہیں۔ لاطین  
 کی مائی دنیا کو چھوڑ کر غالب دنیا کے ہر خطے کے ادیب و قلم کار نے شاعری کی تعریف میں بھرپور خامہ فرسائی کی ہے  
 اور گوکہ حالی نے "جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے" کہہ کر ایک نئی سوچ کی بنیاد ڈالی مگر بات انھوں نے بھی شعری  
 میں کہی۔ ان کا مقنا نام بحیثیت نثر نگار ہے، تقریباً اتنی ہی اہمیت ان کی شاعری کو بھی حاصل ہے۔ "مقدس" شعروہ  
 شاعری "کو" صدیوں مدد جزا سلام" سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا ہے۔

یہ کتنی بھی بہت کم اصحاب نے پیش نظر رکھا کہ بنیاد شاعری کی بھی لسانیوں پر ہی ہے۔ اگر قصہ کہانی،  
 تاریخ یا انسان نہ ہو تو شاعری محض ہوا میں پروش نہیں پاسکتی۔ فردوسی، گلشن، گلشن، انیس اور خود حالی بھی اصل  
 میں قصے کہانیاں کہتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے شروع میں حکوم ڈرامہ کی اہمیت و احیاء پر غور کرتے ہوئے  
 شاکی رانگاری بھی یاد رکھیے۔ آجکل ایک خاص مدد سے فکر کا خیال ہے کہ اصناف ادب میں ادبیت اور اہمیت کہانی  
 کوئی جالی چاہئے۔

برطانیہ میں کہانیاں لکھنے، کہانیاں سننے اور کہانی پڑھنے والوں کا ایک حلقہ ۱۸۸۸ء میں کرک کرک  
 کلب (The Crick Crak Club) کے نام سے قائم ہوا۔ جگہ جگہ چائے خانوں، کافی ہاؤسوں اور  
 خانوں میں اس کے جلسے ہوئے۔ شرکاؤ کی تعداد ان جگہوں پر شعری نشستوں کے مقابلے میں بیکار زیادہ تھی۔ ان  
 کہانی سناؤں کی مقبولیت کی بنا پر یہ بتائی گئی کہ جن تحریروں پر مباحثہ ہوتا ہے ان کے لکھنے والے ذہن نشین اور  
 لکھتے ہوئے شاعر نہیں بلکہ پند کار اہل قلم ہوتے ہیں۔ اسی عام پر لندن کے مالی ادبی میلے کے ایک ڈائریکٹر  
 ٹھہرے نے کہا کہ "آج ہم گلشن کے مہداریں سے گزرتے ہیں۔"

شاعر حضرات یا دوسرے معنوں میں غریبی عام طور پر سستی، قہر اور نمود و نمائش کے دلدلہ ہوتے  
 ہیں۔ اگر بالکل لڑائی کے نقطہ نظر سے بات کہنے کی کوشش کی جائے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہر جامعہ و اصولی چرچہ  
 بلکہ ایک لائق خود لمانی کا اسیر ہوتا ہے۔ یہ ذوق خود لمانی جلت میں بھی شمار ہو سکتا ہے۔ یہی بھی تو ذوق و شوق  
 اور تھک تھک کی طرف پیش رفت کا بھی محرک ہوتا ہے۔ لیکن ایسا مثال ہی ہوتا ہے۔ وہ نہ عام طور پر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ  
 لائق اپنی انتہا پہنچ کر خود مایوسی (Self hate) کی اصل اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ ہر جامعہ و نمائش کی نہ کسی حد تک خود

فعلی کا مرکب بھی ہوتا ہے۔ یہی خود پسندی کہیں لڑکوں کو مرد پرستوں کی ہوس رانی کا شمار بخاتمی ہے۔ زیادہ تر غزل گو شاعر شروع کر میں دلیں بیدار یا محی ذوق کے مالک استادوں کے پروردہ و ترتیب یافتہ ہوتے ہیں۔ خود فعلی ہو یا اللام، نتیجہ دونوں کا اپنی ذات سے نفرت پر لگا ہے۔ ایک اندازے کے مطابق اسی پچاس فی صدی کی حد تک کامیاب لوگ خود فعلی کے مرکب ہوتے ہیں۔ اس کے لیے مجرد اور کم عمر ہونا یا ظاہری پارسائی ضروری نہیں ہے۔ یہ بات خاص حیران کن ہے کہ بیشتر شادی فن کار خود فعلی یا ہم خسیع میں مبتلا رہتے ہیں۔ شعر و ادب یا فکر فن کی دنیا میں تو اس طرح کی جنسی بکروی ایک طرح سے قابل ستانی سمجھی جاتی ہے لیکن اس بکروی کا مختصر حصول لذت نہیں بلکہ تہ میں اس کے جذبہ ہی خود پسندی و خود رانی کا ہوتا ہے۔ اس نفسیاتی مواعظیت کا آخری اوج لذت فہم جتنائے مرگ و خود سے نفرت کی صورت میں لگا ہے جو صرف شعراء سے منسوب رہی ہے۔ شاعری کرنے والے (یہ لوگ شاعر سے الگ ہوتے ہیں) اول و آخر زکیم اور اس کی اعتبار پر احساس برتری میں لکھ رہے ہیں۔ مگر یہ لکھ رہے برتری جس کا اظہار یہ لوگ ہمدقت کرتے رہتے ہیں، اصل میں ایک ڈھکے چھپا احساس کمتری کا دوسرا رخ ہوتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا ناروا نہ ہوگا کہ عام فزلی حضرات دراصل غیر شعوری طور پر اپنے آپ پر اہم رہتے یا احساس کمتری میں مبتلا رہتے ہیں۔ اس بات کا یقین ثبوت یہ کہ یہ سب لوگ زیادہ تر عمدہ پرست، خوشامدلی اور مکید و فیض رساں الفاظ کے مافیہ برادر ہوتے ہیں، نام چھپانے یا خود رانی کے لیے معمولی سے معمول اور حقیر سے حقیر شخص کی خوشامد سے درگٹ نہیں کرتے ہیں۔ ہمیں عرق کی شائیں کم ملتی ہیں جس کو بلانے کے لیے جہانگیر یا ذاتی قاصد بھیجتا ہے۔ زیادہ تر مقلدین طالب علی کے ہی نظر آتے ہیں، جو صدائے ڈنگ نہ کر حق تک پہنچ سکیں بلکہ آب حیات کی تنہا کرتا ہے تاکہ کسی سردار وقت کا پیغام لانے والے کے جیروا جی طرح دھو سکے۔

شاعر جھٹ بولنے، جھوٹ سوچنے اور مبالغہ آمالی کے میدان میں لنگر لٹک دینے کے مظاہرے کرتے ہیں۔ کہانی کار بھی انہیں لکھتا ہے۔ چالی تو بیروں کے جھیل میں سکرٹ کا کھڑا پیک دینے کی مانند ہوتی ہے۔ زندگی کی چٹائیوں کے بیروں سے بھری ہوئی ماکت و مسامت، سوئی سوئی جھیل میں جب کوئی غول اپروالی سے جلتی سکرٹ کا کھڑا پیک دیتا ہے مگر۔۔۔ باقی قدر میں جانیں یا ناتھین۔

ماضی پرست، علامت نگاری کے گرد کدھندوں میں پھنسے، پرانی حویلیوں، شکستہ حراڑوں، کافور آئینہ یادوں اور معمول ہائے دوائے کرنے والے بعض انسانہ نگاروں نے ترقی پسندی کی ضد میں اردو انسانے کا چہرہ مسخ کرنے میں لگ بھگ تیسرا ہی فرج کر دیئے مگر ان کے پاس ادب کا کوئی صحت مند تصور نہیں تھا۔ ان کے پاس آدھی نہیں تھی، مستقل کے لیے آمد و ایں اور فرقہ پرستی و فطانت کے خلاف ہمدھم کی استطاعت نہ تھی، اس لیے یہ بالیوئی حضرات جیتے دلوں کی یاد کر کے ہی وہاں بگھڑے رہے۔ چونکہ یہ لوگ کے جرأت آرماتھوں کی طرف سے آنکھیں بند کیے رہے، اس لیے تقریباً سب ہی اللہ م یا تو اور خضاب آلودہ مزا خواں ماضی میں بھر کرنے کے خواہاں ہیں۔ جدیعت کے دعویدار یا کہانی کو پھینک دینے والے لوگ اب بھی۔۔۔ "کس کس حرم سے زندگی کرتے" کی حسرت میں سو گدہ ہیں لیکن ہاشور اور فہیم نکار و گدلا ہمسرت کے ساتھ ماضی میں بھر کرنے میں نہیں، بلکہ یہ سوچتے ہیں کہ یہ صرف ہے ہیں کیا کیا کیوں ہوا؟ آئندہ کا لائحہ عمل کیا ہو۔ حیات انسانی کے

واہ ساز قصوات کو کس طرح صبری تقاضوں میں بسر کیا جائے۔ ایسے حروف بھی اپنی کہانیوں میں ماضی کی طرف دیکھتی ہے لیکن وہ ماضی میں جا کر بر کرنے کی خواہاں نہیں ہے، خواہ اہل اس کی پس بھی ہے کہ ہر گن پلو سے اپنے ماضی پر گہری نظر ڈال سکے۔

اردو بہت سی تاریخی وجوہ سے ہمیشہ دوسرے دور سے پر رہی ہے۔ مقابلہ اسلامیت و کفر اور قدیم زبانوں و عربی و فارسی اور انگریزی سے رہا ہے۔ آج کل ہمدردت میں ہندی لطافت اس کی تڑپ کی ہر کوشش میں مصروف ہے۔ ان باتوں کی وجہ سے اردو میں بات کرنا کم ظرفوں کے خیال میں ایک ہی گلیا اور کترات ہے۔ اس الجھنے کی وجہ پر خود مجھے بغیر ہی اردو کے زیادہ تر قلم کار احساس کثرتی میں جھکا رہے ہیں۔ یہ احساس کثرتی انھیں اکساتا اور بھید کرتا ہے کہ وہ جب ہم مصروفوں میں بیٹھیں تو اپنی برتری ثابت کرنے میں کوتاہی رہیں۔ اردو شاعروں کے ذہن کے نہاں خاتوں میں یہ چور موجود رہتا ہے کہ میں ایک کثر نفس ہوں اور کثر زبان کا لانا کچھ ہوں۔ جو لوگ مجھے سننے آئے ہیں وہ دھینا مجھ سے بھی گلیا ہوں گے۔ اگر یہ لوگ کچھ کرنے کے اہل ہوتے تو مجھ ایسی ناچیز ہستی کی قدر دانی کیوں کرتے۔ یہ کثرتی ہے تو اردو کے تقریباً تمام قلم کاروں میں (جسے دیکھئے انگریزی پونے اور انگریزی زبان میں اپنی مگر غلک بنا کے تراجم کیے لیے مراجار رہا ہے) لیکن دوسری زبانوں سے مراد وہ ہونے اور دوسروں کے نابدان سے جھوٹے لو الے لٹالنے اور خود مہلات کے اظہار کرنے میں زیادہ تر لٹاواں غریبی حضرات ہی نظر آتے ہیں (سودا اور غالب کو بھی غریبی تھا کہ وہ اردو نہیں بلکہ فارسی کے باہر تھے)۔

شاعری بنیادی طور پر کوئی مثبت کام نہیں ہے۔ اسے آپ "کام مرصع سلا" کا مفرد کہہ لیں مگر نہ تھائے جن کی تاریخ میں آپ شاعروں کو کسی اہم سوز پر نظر یہ ساز، تاریخ ساز یا مسلح حیات کی حیثیت نہیں دیکھیں گے۔ کہانی کا ادب کے ذریعے سماج کے دھاندلوں کو سرسبز و شادابی کی طرف موڑنے میں کوتاہی رہتا ہے۔ جبکہ شاعر اپنی فی البدیہہ پہنچ کر قلم ذات کو قلم جہاں ثابت کرنے کی سعی، مظلور میں خود کشی کی طرف مایوس رہتا ہے۔ کس کا فن ہمیں قلبی اصلاحات اور صحتی انتکاب کی طرف لے جاتا ہے جب کہ کچھ کا اور قمر پرپ کے جہانوں کو خود کشی پر تکی کرتا ہے۔۔۔ اور خود کشی؟

کیا خود کشی سے بھی بڑھ کر کوئی بزدلانہ فعل ہے؟ یہ پوچھا گی اور جنون شعاع تو شاعری کا ہی رہا ہے۔ کیا کسی قلبی، کسی مسلح، کسی مضطرب یا کسی مضطرب دلی یا صوفی نے اس کچھ بیک کی یا اپنے ہاتھوں اپنی زندگی ختم کرنے کا اقدام کیا؟ خود کشی انسان کے لیے تو باعث شرم ہے ہی لیکن خدا اور مذہب کی توہین بھی ہے۔ شاعروں کو گھبرا کر مرجانے کی باتیں کرتے دیکھا جاتا ہے لیکن ذرا دور دور تک نظر دوڑائیے، کسی کہانی کا، کسی کلمہ پرست یا انسان نگار کی خود کشی کی داستان بھی کہیں ملتی ہے؟ وہ یہ ہے کہ شاید نہایت صحتی انتکاب اور نامرد ہوتے ہیں جبکہ انسان نگار ہر جگہ ہر دور میں میدان و فام میں رزم آ رہا نظر آتے ہیں۔

شاعری تو جو ہے سو ہے۔ اس بارے میں حاکمی بہت کچھ کہہ گئے ہیں۔ مگر کہانی کیا ہے؟ اس بارے میں مجھے اپنی ہی بات سے ہر آنے کی اجازت دیجئے:

"کہانی ایک لو فکر بھی ہے اور جذبہ اضطراب بھی، یہ سوز زن بھی ہے اور سر ریاہ نگار بھی، یہ جذبہ شب

میر بھی بے دار آہ خیر بھی، پسیم غم بھی ہے اور ہوائے جنوں بھی۔ کہانی دراصل جامعہ کا دوسرا لکھ لکھ ہے جس کی مکمل تصویر انا کا اعلیٰ انکشاف تشریح کی کوشش اسی طرح ادق لکھ کے خدا ان کی تلاش ہے جیسے وہ نفسانی میلے کے مجھے کو جو ہر نئی شرت پہننے کی سالی.....

کہانی تہذیب ہے، روایت ہے، شرائط ہے اور تہذیب اور شرائط کی بنیاد ہوتی ہے حقائق پر۔  
 خوابوں پر نہیں۔ "کنن" "کوہ" "نوبہ" "نگہ" "ہاری" کہانیاں ہیں اور پریم چند اور منو ہاری آہو.....

☆☆☆

شاعری اور فکشن کی ٹوٹی حد بندیاں

## ہلراج گومل

مختلف جانوروں کی شناخت ان کی جسمانی ساخت سے کی گئی اور جب یہ طے ہو گیا کہ ان میں سے ایک جانور سوچے والا جانور ہے تو پھر اس کی تمام تر جھڑپائی، جسمانی، سماجی، معاشرتی، عید اور اور دیگر تفصیلات کا لہرستہ تیار کی گئی۔ یہ حد بندیوں کا سلسلہ آج کا وقت۔ تاریخ نے اس کو ناقص حلسلہ طے کیا جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ فن اور ادب چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے حد بندیوں سے دور انہیں ہیں۔ جب ہم شاعری اور کشن کی ٹولی ہوئی حد بندیوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ہم ناگزیر طور پر حلیم کے چکے ہوتے ہیں کہ شاعری اور کشن کی خصوصی حد بندیاں اپنا اپنا مسترد و جو رد کھتی ہیں۔ ہمارے مسئلہ صرف یہ ہوتا ہے کہ ان حد بندیوں کی مثال دہی کی جانے جہاں جہاں حد بندیوں میں دو از میں عید اہوئی ہیں یا جہاں جہاں دھوٹ کر گر چکی ہیں۔

آج سب سے پہلے کشن کی کچھ حد بندیوں پر نظر ڈالیں۔

[illegible]







کیا ہے کہ منطقی رد اور قطعی رد ہے پر کاری ضرب پڑی ہے۔ شعور کی Stream of Consciousness اسکل سے قطع رکھنے والے تمام کشن نگار شعور اور وقت کے منطقی تسلسل کو دھام برہم کرنے کے بعد اپنی منزل پر پہنچتے ہیں۔ درمیان وقفہ، جنمو جائس اور پر دست اور اشارے یہاں قراء الصحن حیدر اس روپے کی بہترین مثالیں ہیں۔ استعارہ اور علامت حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں۔ کشن اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ کشن کی حد بندی میں تقیسی کی سی فضا میں ظریف استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے بہت بڑی دواڑیں پیدا کی ہیں۔ کانٹا کا ٹرائیکل Trial کاٹل Castle اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ یوں تو تمام فنون میں وجدی، ایہدہ، المپھاتی سمانی کی تلاش کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن صرف شعری صورت خاص اس کا دائرہ عمل رہا ہے۔ کشن میں حیدر دواڑیں اس جتنے نے اڑائی ہیں جس کی بہترین مثالیں کانٹا، سادتر، KAWABATA اور MISHIMAR اور دور حاضر کے بہت سے کشن نگار ہیں۔

کشن کو عام طور پر سمانی و ستارہ تصور کیا جاتا ہے۔ اشارے دور میں رفت رفتہ اس تصور پر بھی کاری ضرب لگی ہے۔ رفت رفتہ توجہ حشر نگاری، کردار نگاری سے ہٹ کر جوہر حیات، الوہیت حیات اور مابیت پر مبنی گئی ہے۔ اس روپے کی بہترین مثالیں اشارے یہاں انتظار حسین، الور سجاد، رشید امجد، سر سید پرکاش، خالدہ اختر، من راہد، محمد امانت گاروں کی تخلیقات ہیں۔ کچھ مغربی مصنفین کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔

کشن سے حقل ایک ماہد یہ یہ تھا کہ اس کو جانچے اور پرکھنے کے پیمانے فن پارے کے باہر ہیں اور فن کی روشنی میں تجزیہ کر نیے بعد ہی کسی تری فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جاسکتی ہے۔ شاعری نے اس تصور میں بھی دواڑیں پیدا کر دی ہیں۔ جس طرح شعر Structure کے طور پر مکمل اکائی ہے اور اپنے پارے و بند کے ساتھ محرک ہے اسی طرح کشن کا فن پارہ بھی اپنے آپ میں تکمیل اکائی ہے اور اپنے قوانین کے تابع ہے اس کی قدر و قیمت کا متعین پارے فن پارے کے احساساتی اور مدد مانی اور پاک پہ حصر ہے۔ کانٹا کی مکمل حدود کا تصور اس روپے کا احترام کیے بغیر ممکن ہے۔

منطقی رد ہے کا انہدام۔ استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی، وجود باقی اور مابعد المپھاتی معنی کی تلاش طریق کار میں الٹنٹی Fantasy کا ساتھ اور جوہر حیات، حیات کی الوہیت اور مابیت پر توجہ۔ تکمیل اکائی کا شعور۔۔۔ مختصر ایہہ خصوصیات ہیں جو شعری روپے کے گہرے کشن میں تصور پڑے ہوئی ہیں۔

انتظار حسین، من راہ، الور سجاد، خالدہ، اختر سر سید پرکاش، احمد بخش، جوگندہ پال، رشید امجد، قمر احسن اور بہت سے نئے المانہ نگاروں کے افسانے پڑے ہوئے روپے کی مثالیں ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا ذکر قدمے تفصیل سے کرنا چاہوں گا۔

مین ما کے کچھ ڈیشن میرین کے انسانے ہاتھوں اور دیگر انسانے ہاتھوں شعری روپے کی مثالیں ہیں۔ مین ما کے تمام افسانوں میں لہو اور ریشہ تشویش کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ فنکار کی آنکھ کی کیرے کی آنکھ کی ہم سفر ہے یا ایک وقت خبیثہ و انتکار سے خالہ شاعرانہ اعجاز سے ہم کنار۔

کچھ ڈیشن ایک میں دی اعجاز کا نئے کوئی کردار ہے نہ وقت کا نئے آغاز سے نکلے عروج تک کا نہ رہی

مگر۔۔۔ نہ جزایات و تعصبات کی مدد سے ساری دستاویز تیار کرنے کا ادب کچھ بٹلن ایک کا  
PROTAGONIST-یعنی "میں" کردار کی ایسی تعریف کے چمکے ہیں سرے سے لٹ نہیں بیٹھتا ہے بلکہ  
Round Character نہ یہ MITYA اور فیکشن کے قہرے کا فرد ہے نہ ہی ہوں کہ وہ خوشیا۔ تو پھر  
یہ کیا ہے؟ "میں" کے علاوہ کچھ ڈیشن ایک میں سورج بھی ہے۔ کچھ خصوصیات "میں اور سورج میں یکساں ہیں۔  
ظور ہوتا۔ بیدار ہوتا۔ ظور سے غروب ہونے تک سفر میں رہنا۔ رات کو سورج غروب ہو جاتا ہے اور میں سو جاتا  
ہے لیکن دو حقیقت سورج "میں" کے زہن میں ایک مستقل سربراہت کی شکل اختیار کر چکا ہے اور بہت بڑا وسیع  
نشان بن گیا ہے۔ "میں" یہ جملہ بار بار دہراتا ہے۔ میں جاؤں گے بس، بیمار۔ میں یہ بھی اعلان کرتا ہے: میں نے  
کبھی سورج کو آگے بڑھ کر نہیں دیکھا۔ حالانکہ "میں" اور سورج دو متضادی نگینوں پر گرم سفر ہیں۔ میں کاسٹل صرف  
ایک ہی صورت میں مل ہو سکتا تھا اگر وہ زہن کے قد خانے سے نکل سکتا اور سورج کا زہریلا سکوا۔ دو متضادی نگینوں  
کا سفر مگر کرب و عذاب کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا۔

میں نے صرف ایک اسکان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کچھ اور اسکانات بھی ہو سکتے ہیں۔ کچھ لٹین ایک اور شاید اس سلسلے کی باقی تحریریں بھی، پر جس راہ پر سے بھی لگاؤ والے مربوط منجبت تصویر کے روپ میں دکھائی دینے سے گریز کرتی ہے۔ اگر انسانہ نگار منطق سے کام لیتا ہے تو اس کا "میں" یا Protagonist مسئلے کا کوئی ذکر کی تل غلو حل تلاش کر لیتا ہے۔ کچھ لٹین ایک میں خط انہماق تغیر نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر آغاز سزا حسب معمول کرب ناک۔ کرب انگیز۔

وجود انسانی کی نوعیت اور مہارت کی تلاش ہی اس انسانے کا تکلیف جواز ہے۔ اگر روحانی امتداد سے انسانے میں یہ مسئلہ اٹھایا جائے تو کردار نگاری، نظریات، تکنیکوں، مکالمے اور دیگر مادی یا بیگانہ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔  
 ماننے پر سب نہیں کیا۔ اس کا رویہ سراسر شعری رویہ ہے صرف جسمانی سطح پر بڑی ترتیب سے کام لیا گیا ہے۔  
 اور ہمدرد کے انسانے: ماں اور بیٹا، میں دیکھتی تھی کہ انسانی ذات خالص غلو خداوند میں موجود ہیں۔ لیکن  
 انسانے کی دیکھ بندگی میں شعری رویے نے جبکہ وہاں بھی پیدا کر دی ہیں۔ کیا میں اور بیٹا۔۔۔۔۔ وہ کہہ رہا  
 ہیں؟ اگر کردار ہیں تو کیا یہ لاشعور کردار ہیں؟ اگر یہ کردار لاشعور کی کرتے ہیں تو کس کی۔۔۔۔۔ کسی مخصوص قبیلہ  
 کردار، اصول یا مفروضے کی؟ بیٹا ظاہر باپ ہے۔ لیکن شاید صرف باپ بھی نہیں ہے۔ اگر صرف باپ ہو تو  
 شاید "ماں" کے دیکھ تصور سے واقف ہو نہ اور مادہ اس کا احترام کرتے ہوئے فنی قانون کی باندگی کوئی اور امتداد  
 سے کرتا۔ اگر "ماں" صرف باپ ہو تو اس کی عام غیر محدود صورت ہوتی تو کم از کم کے حکم کی مکمل قبول کرتی اور  
 تصویر ڈال دیتی۔ یا خوف سے فوراً زحیر ہو جاتی۔ اس معاملہ کا جواب تلاش کرنے کی کوشش میں منطوق دیکھ رہے  
 تھے تاکہ خاص اور عمومی نثری منصوبے سب سوچو جاتے ہیں۔ بیٹا باپ تو تھا لیکن Dehumanise ہونے  
 ہوئے اس قدر غیر انسانی بن گیا ہے کہ وہ کردار سے زیادہ محرک ملاصحت بن گیا ہے، اس خطرناک امکان کی وجہ  
 حوا اثر دائرہ عمل میں وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے، اور ہمدرد کے انسانے کی ماں اس حد تک روحانی اور سماجی ماں  
 ہے جس حد تک وہ شہر اپنے بیٹوں اور اپنے دست بازو کی اپنے ملک کے لیے قربانی دیتی ہے۔ لیکن جب وہ ماں

اس ملک کی پروردہ عظیم کا شمار ہو جاتی ہے تو ایک کرب انگیز تشویش ناک امکان کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ صرف بیٹے کے ظلم اور ماں کی شہادت کا افسانہ نہیں ہے بلکہ عظیم کے پھیلنے ہوئے سلاکات دائرہ عمل کی جبر تک قصور ہے اور ہم سب الیہ۔ عظیم روز و شب لٹل کرتی ہے، بیستر مفروضوں کے نام پر۔۔۔ لیکن مقول ہڈیوں کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ماں زندہ و جاوید ہے۔ اور سہارے عظیم ہی تو لکھی ہے۔ صرف بیکر ہی تو افسانے کا ہے۔

انظار حسین بلاشبہ بہت بڑے افسانہ نگار ہیں۔ وہ اس الیہ کی طرف ایک دوسرے رخ سے دیکھتے ہیں۔ کیا دیوار کو چاٹ کر قسم کیا جاسکتا ہے؟ یہ سسکی کس کا کسب ہے۔ دیوار کے کس پار کیا ہے؟ اس پار کے لوگ اس کے لوگوں سے کس قدر مختلف ہیں۔ انظار حسین کی تلاش ہر اس درجہ دیاتی تلاش ہے۔ ان افسانوں کا اہتمام صرف محدود بصری سطح پر مبنی ہے۔ انسانی اکائیاں اور ماحول۔۔۔ جن کا وہ ذکر کرتے ہیں ہر اس شعری لوحیت کے حامل ہیں۔

سرحد پر کاش کے افسانے بیکو کا اور باز گوئی، خلد و اسیر کے افسانے، سواری اور شہر، پناہ، رشید احمد کا افسانہ ”گلے میں کھلا ہوا شہر“ احمد بخش کا افسانہ کہانی مجھے لکھتی ہے۔ اور قرۃ العین کا افسانہ ”بیٹھ قہر آگ جا رہا ہے“ افتخار کے ”شعری روئے“ کے کامیاب فنکارانہ استعمال کی مثالیں ہیں۔ یہ سلسلے نئے افسانہ نگاروں تک جاری ہے۔ صلاح الدین پرویز کا طویل افسانہ نرنا شعری روئے کے کامیاب استعمال کی تازہ ترین مثال ہے۔

شعری حد بندیوں بھی مخلوق نہیں رہیں۔ مولیٰ آمانٹی ایمان احمد علی شعری تفصیل جالری حیثیت رکھتی تھی۔ جانب میں بھی لب و لہجہ شاذ و نادر ہی مولیٰ سب سے اوپر اٹھتا تھا۔ وحید اختر کے یہاں بعض اوقات نگارے اور کوئے نظر آتے ہیں۔ غزل تو بطور خاص آمانٹی مولیٰ لب و لہجہ کی اسیر تھی۔ دوسری اصنافِ سخن بھی اس مجبوری کا شکار تھیں۔ گلشن نے شعری تفصیل کی اہمیت کی جانب تمام ہڈیوں کے شاعروں کی توجہ مبذول کروائی ہے جو بزرگم اور غزل شعری تفصیل کے ملاستی استعاراتی استعمال ہی سے مولیٰ بیان کی سطح سے اوپر اٹھی ہے۔ اس تہذیب کی بہترین مثالیں یہ ہیں جس آہن ناپا کو فکس نہایت ہیں اور اردو میں ناصر کاظمی، طلیل الرحمن اعظمی، اختر اقبال، ضمیر ناز، اسحاق قادری، شہزاد، محمد علوی اور حسن الرحمن قادری ہیں۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

آگ کے شعلوں سے سانا شہر روشن ہو گیا  
ہر مہلک آرزوئے خادوش پوری ہوئی  
(شہزاد)

ہام کی عمر روشن  
شب کے ہام وہ روشن  
ایک کیر بجلی کی

اور وہ گزر روشن  
اڑتے بھرتے کچھ بگنہ  
رات اور اور روشن

(موسیقی)

جس کے کالے ساجوں میں وحشی بیڑوں کی آبادی  
اس جنگ میں دیکھی ہم نے لہو میں تھری ایک فٹزادی  
اس کے پاس ہی نکلے جسموں والے سادھو مجھم رہے تھے  
پیلے پیلے دانت لٹالے فٹش کی گردن بوم رہے تھے  
ایک بڑے سے بڑے کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اگے رہے تھے  
سانپوں بھی آنکھیں نیچے ٹون کی خوشبو سگ رہے تھے

(حیرت آوری)

فکسوں میں فکشن کا اثر ایک اور انداز سے بھی ہوا ہے۔ طیراتی طرز اظہار و تخیل ہو گیا ہے۔  
ظاہر ظہیریں تفصیل نگاری، مکار نگاری اور ارامانی طریق کار سے مل اور دھول کا سلسلہ تیار کرتے ہیں لیکن پوری  
نمایا ایک علامتی استعاراتی اکائی کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور اسی روشنی سے منور ہو جاتی ہے۔ اس نوع کی  
بہترین مثالیں پاؤنڈ کے CANTOS اور بیٹ کی Waste Land ہیں۔ فکس فکسوں میں کہنے کی بجائے  
اب فکس مری، تھوہ ساز اور Structure کے احترام پر زیادہ توجہ دی جائے گی ہے۔ فکس مری اور تھوہ  
سازی کے حلق سے چمکی اور جاپانی شاعری کی بہترین روایت اس طریق کار سے حلق ہے۔ فکس فکسوں میں  
ہمارے یہاں اس طریق کار کی بہترین مثالیں اختر الہی خان، عیسیٰ حکی، روزیر آقا، ہاتر سہدی، خورشید لاہوری اور محمد  
طلو کے ہاں موجود ہیں۔

شعری کا ہندوؤں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصور پر لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے کر،  
نال، کروڑوں عروض سے الگ کر کے دیکھنے کا رویہ مضبوط تر ہوا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور مثر کی ترتیب  
میں بھی دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا صفا اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جلوں کی ترتیب ہی آگروں کی  
ترتیب کی ٹھیک ٹھیک تاثیر پیدا کر سکتی ہے۔ ہر روایتی نظم کے تلف ہندو اچھے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور  
ہولناکی تصادم بھی ہی کی حریہ جہتیں ہیں۔ ہر مثری نظم، شعری سلسلے پر نہیں پہنچتی لیکن وہ ظہیریں شعری حقیقتات کا صفا  
اختیار کو لیتی ہیں جو استعاراتی اور علامتی ماورائیت حاصل کر لیتی ہیں اور اپنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں اس طریق کار  
کی بہترین مثالیں اعجاز احمد، خورشید لاہوری، حمیرا نازی اور کیش، صلاح الدین، ہدیہ اور مدد جیہ کے بہت سے  
شاعروں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ نظم کو مثری یا عروضی کہنا سراسر بیکار ہے۔ نظم صرف نظم ہوتی ہے اپنی اپنی روشنی سے  
منور۔

خورشید لاہوری کی ایک نظم کا خلاصہ یہ ہے۔ خورشید صاحب نظم و نثر کے جملہ ادبی تقاضوں کو پورا کرنے

کی قابلیت اور اہلیت رکھتے ہیں ان کی یہ نظم صرف نظم اور غیر ہے، مثنوی اور غیر مثنوی اصطلاحات سے ماہر۔۔۔

جب  
جگل کی چوٹی چوٹی  
کچی مکی جو پٹیاں ہے  
تازہ شیدہ ہم مرتبہ  
جوان لڑکیاں  
سال کے بڑھے مکی سیدی  
بچے بیٹوں کے مفلول بوجھ  
اور بچے مکی آنکھوں کے ساتھ  
شہر کے بازار میں  
سوئے کرتی ہی ہیں  
توڑی زمین  
کی چھاتیوں میں  
دو حائر آئے۔

دو بڑا مثنوی نظم کی اصطلاح قبول کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن عموماً وزن اور آہنگ کے مثنوی تصور کے باوجود مثنوی طریق کار اور ترتیب قبول کرتے ہیں استعاراتی وابستگیوں کے ساتھ۔۔۔ فن کا مانہ چاہے کئی کے ساتھ۔

بھی تم جاکو  
تو میں ایک تہی ہوئی دو ہر میں  
تھیں اپنے اس کالی شہر میں لے ہوں  
ایک لوہے کے بولے میں تم کو بٹھاؤں  
تھیں سب سے اونچی عمارت کی چھت سے دکھاؤں  
لوں کے سہ رنگ تھنوں سے بچاؤں  
تک گلیوں سے مدتی ہوئی اہلیاں  
جو مسافروں کی صورت  
مکانوں کے جسوں سے گزرتے پیچھے کو خارج کریں  
کھانسی، کھانسی، کھانسی، کھانسی  
ہر اسان فیصلی مکی عسماں  
پرانے گراؤ میں مٹوں کے کئے کا سحر

فکری خدمات کی بنیاد پر  
حری پر نچ والے سیاق میں لاداروں کے چھپنے کاوشی ہاں

بھی تم جو آؤ  
زمین تم کو پگھوں پاپی ہاں  
قصیر اپنے جیسے کے اندر کا منظر دکھاؤں

(ترغیب۔۔۔ وزیر آغا)

کر دار صرف کشن کا مخصوص سرمایہ تھا لیکن اب رفتہ رفتہ کرداروں کا ذکر نظموں میں بھی آنے لگا ہے۔  
ایٹ کی Prufrock اس کی ایک مثال ہے۔ اختر الایمان کے ہاں بھی کرداروں کا ذکر ملتا ہے۔  
وجود کی جہت کرب، بالمشق تو براہِ فہمی چاہے کہ سنی کی کامیاب مثالیں ہیں۔ زادی کی تازہ نظموں میں  
حجہ کرتی ہیں۔ ان میں شاعری اور فن کی روایتی حد بندیوں کا جگہ جگہ جہد ہوتی نظر آتی ہیں۔  
شاعری کی دنیا میں کشن کے اثر سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو نظروں میں رکھ کر کہا جاسکتا ہے۔ غیر  
رومانی طرزِ اظہار منافی اور Structure کی اکائی پر زور، غیر ذاتی مقام سے اشیاء پر نگاہ ڈالنے کا رویہ۔ کہنے  
کی بجائے نقشِ گری (Rendering) پر توجہ۔ مکالمے، خود گلائی اور کہیں کہیں پائے کا استعمال۔ وقت کا سہاں  
تصور غیر معمولی ہے۔

ہم سب بلاشبہ نزل تاابد حد بندیوں کے اسیر ہیں لیکن ہم سب ہمیشہ حد بندیوں سے متصادم ہیں۔  
کشن اور شاعری چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے ناگزیر طور پر انحراف و اتفاق کی کشش میں گرفتار ہیں۔ عالم  
انحراف و اتفاق کی آویزش ہی زندگی کا حسن ہے۔ تنویر لطیف کا بھی شاعری اور کشن کا بھی۔

☆☆☆

## افسانہ اور قاری

رام لعل

دوسرے ادیبوں کی طرح میرے پاس بھی اپنے قارئین کے خطوط آتے رہتے ہیں۔ انھیں چاہ کر مجھے بھی ایک طرح کی خوشی ملتی ہے لیکن میں خوشی کو میں ہمیشہ ایک سی تسکین کے ساتھ محسوس نہیں کر سکتا۔ کیونکہ ہر خطوط ایسے لوگوں کی طرف سے ہوتے ہیں جو کہانی کو محض ایک دلچسپ روایتی کشا سمجھتے ہیں۔ وہ بچے جملوں کی بہت تعریف کرتے ہیں جو بڑے جذباتی ہوتے ہیں اور ایسی پکڑائیں (Situallions) کی بھی وہ بڑی تعریف کرتے ہیں۔ انراغ دلی سے دار رہتے ہیں جو بے حد اراغائی یعنی غیر متوقع ہوتی ہیں۔ اپنے خطوط لکھنے والوں میں عام طور پر نو عمر لڑکیاں شامل ہوتے ہیں۔ ان کے لکھنے والے زیادہ تر میرے شاعر دوست ہی ہوتے ہیں جو قلم کا نڈا لکھنے کے لئے ہی لکھی کچھ افسانہ چاہتے ہیں۔ کبھی کبھی بزرگ انسان نگاروں کے کلام بھی آجاتے ہیں۔ ان میں تعریف سے زیادہ تنقید کی کیفیت ہوتی ہے جو آگے چل کر تعریف کی صورت بھی اختیار کر جاتی ہے۔ خطوطانی اسلوب والے اور واسے مہد کے سب سے زیادہ مقبول افسانہ نگار نے اکثر مجھ سے پوچھا:

—

”تم افسانے سے کوئی بڑی چیز ناول کب لکھو گے؟ اسی مہد کے ایک اور بڑے انسان نگار جو اپنی شکل پسندی کے باوجود ہر دل عزیز ہیں، لکھتے ہیں۔“ ایک سچی ادیب کو خط لکھنا کتنا مشکل ہے۔ اس وقت جب خط لکھتے بیٹھا ہوں، تعریف اور سلیس تعریف میں فرقہ ”سریانہ“ دماغ میں بڑی طرح کھسا ہوا ہے اور مجھے لکھنے سے روکتا ہے۔ میرا تصور کہ میں آپ سے چہرے میں پہلے بٹھا ہوا گیا یا میری ادبی زندگی آپ سے پہلے شروع ہوئی یا لوگوں کی نگاہ میں پہلے بٹھا چلا گیا۔ یہ سب واضح ہے کہ آپ بے حد خوبصورت لکھتے ہیں۔ اور ہم لوگوں سے بہتر لکھتے ہیں۔“

میرے ایک خدا اور شاعر دوست جس کی گرفت میں اس وقت چری شاعری کا سراج ہے ایک علامی

لکھتے ہیں:

”پہلے دنوں میں نے اچھا خاصہ مطالعہ کیا ہے۔ پہلے فرائڈ کی The Pleasure Principal beyond Symbol And its Transfornent بعد ازاں آئی۔

اور اسے مردِ حرف کی Death And Re-Birth of Psychology  
تینوں کتابوں نے مجھ پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ اگر آپ نے یہ کتابیں  
نہ پڑھی ہوں تو ضرور دیکھ لیجئے۔ آج کل Susanianer Key  
To New Philophy پڑھ رہا ہوں۔“

ایک خاتون افسانہ نگار جس نے متنوع اور صحت کے بعد نفسی لذتیت سے مہرور کہانیاں لکھ کر شہرت  
حاصل کرنے کی کوشش کی اگرچہ سنجیدہ کہانی بھی بڑی کامیابی سے لکھ لیتی ہیں، مجھے سال میں دو ایک بار کسی ایسی  
کہانی کے بارے میں ضرور لکھ بھیجتی ہیں جو اتفاق سے کسی نہ کسی پہلو سے "پیکس" سے حلق ہوتی ہے۔  
میرے ایک اور نو عمر افسانہ نگار دوست اپنے غلوں میں دوسرے افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی  
اپنے خیالات کا اظہار کر دیا کرتے ہیں مثلاً: "میرے ہر پرکاش، بلراج حسیہ، اور انور سجاد کے افسانے بے حد نئے  
نئے ہوتے ہیں" اور میرے ایسے ہی دوستوں میں جی نسل کے ایک نفاذ بھی شامل ہیں جن کے غلو طبع صرف  
لذتیت سے مہرور ہوتے ہیں بلکہ ان کے ذریعے سے مجھے چھ بڑے نسل کے حراج اور دوسرے کو بھگتے کا سونہ بھی ملتا  
ہے مثلاً جی چند منظور کیجئے: "میں نے خود اپنی فحشیت اور اپنے ہم دوستوں کی فحشیت اور آپ کے درمیان اس  
حقیقت کو بھی پایا ہے کہ ہم سب بے گلی کے دور میں بھی اپنی گن سے مطمئن رہتے ہیں لیکن آپ بے گلی اور وہی  
حرام خودی سے قطعاً ناواقف ہیں اور صرف سرگرم رہتے ہیں۔ غلوں کے ساتھ اور ان آنسوؤں کو بھگتے کی کوشش  
کرتے ہیں جو آپ کے اندر جذب ہیں۔ ہم لوگ شراب پی کر شور مچا کر، مارنے مرنے، گالی بکتے اور گالی خنکے کے  
جن کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔" وغیرہ وغیرہ

میں آپ کی خدمت میں ان غلو طبع کے حریہ اقتباسات پیش نہیں کر سکتا۔ جتنا کہ پیش کیا ہے اس  
سے یہ بات واضح کرنا مقصود تھی کہ آج اپنے خیالات ان ہی غلو طبع سے پیدا ہونے والے قصومات کی نقل میں ہی  
پیش کروں۔

ہمارے قارئین کے اس قسم کے غلو طبع کی نسبت اس نکتہ نظر سے تو واضح ہے ہی کہ ہم اپنی کہانی پڑھنے  
والوں کے لئے ہی لکھتے ہیں۔ میں ان لوگوں کا ہم خیال نہیں ہوں جن کے نزدیک کہانی کی تخلیق خداؤں کی اپنی  
تسکین کا ہی ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ کہانی لکھ کر تو تسکین پانے کی اوب مشن (Obsession) اور بڑھ جاتی  
ہے۔ جب تک کسی کو ستانہ لی جائے یا چھوٹا نہ لی جائے یا کسی سے اس کے بارے میں پہلی نئی رائے معلوم نہ کر لی  
جائے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ لپٹے قارئین کے لئے ہم لکھتے ہیں؟ اور کہانی سے حلق  
ہمارے عقیدے، نظریے اور دوسرے قصومات کون سے ہیں جنہوں نے انسان کی تخلیق کی ہوئی سب سے قدیم  
کہانی سے لے کر اب تک کی جدید یا جدید تر کہانی میں کون سی نمایاں تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں؟

یہ تصور کرنے کے لئے کہ ہمارا پہلا کہانی کار کون تھا ہمیں بہت دور دیکھنا ہو گا۔ وہ جیسا ایک جاکش  
اور قبائلی ہی رہا ہو گا جس نے ایک دن اچانک کسی بیباک جانور کو قتل کیا اور گرایا ہو گا تو اس کے دل میں کوفہ  
ہراس کے جذبات کے ساتھ ساتھ ایک اور خواہش جو پیدا ہوئی ہوگی وہ اپنے ساتھیوں کو دشمن پر فتح پانے کی روانہ



سنانے کی ہی ہوگی، جگل سے لوٹ کر اس نے الہ کے گرد اپنے ساتھیوں کو جمع کیا اور اس وقت کی اپنی عجیب و غریب زبان اور باتوں و آغوشوں کے اشاروں سے کام لے کر انھیں اپنی درودار سنائی ہوگی، جگلے اور بچاؤ کے جائزہ کی ایک ایک تفصیل، بار بار دم پھول جانے کی، گھات لگا کر ہار کرنے کی، دشمن کے جسم سے خون نکل نکل کر بہنے کی، اور ہر دشمن کو ختم کرنے کی خوشی سے چیخ اٹھنے کی۔ یہ بھی اللہ ہے کہ وہ بس ایک جاوڑ جیسے دو ہانڈا دشمن سمجھتا تھا اس وقت لہذا کے لو پر ہی بھڑا جا رہا ہوا سننے والوں کو پوری طرح متوجہ رکھنے کے لئے بہت سی باتیں تو اس نے اپنی طرف سے بھی ملائی ہوں گی تاکہ لڑائی کا قصہ اور زیادہ حیرت ناک اور راز آکا ہو جائے سننے والوں نے بھی اس کی رعنا کو کی طرح کی دل چسپی کے تحت سنا ہوگا۔ سنانے والے کا دل چسپ ترین اعداد بیان، تجربے کا آؤ گلیہ جگ جتی لہو، آپ جی کی جیتا ہوا پسینا سر کے سے خود بھی بھی سننے کی خواہش!

انسان نے جب محبت کا شعور حاصل کیا تو اسی کے ساتھ ساتھ حسد کرنا بھی سیکھ لیا۔ محبت اور ادا کی  
اور فصل کی پھوسوں سے ملائی ہو جانے کے ساتھ ساتھ دوسرے چاروں اور ہلک پیاس کے درجے و کرب سے بھی آشنا  
ہوا۔ ان سب کچھوں کا اظہار اس نے کہانی کے سے انداز میں ہی کیا۔ ابھی اس کے ساتھیوں نے اس کی تعریف  
کی ہوگی اس سے اختلاف بھی ضرور کیا ہوگا ان ہی لوگوں کی ہم دوسری یا نفرت بھری باتوں سے اسے تنگی پادہ کی  
گیان حاصل ہوا ہوگا۔ ان ہی لوگوں میں سے کوئی ایک جواپی منوانے کے لئے نسبتاً زیادہ اچھی صلاحیت رکھتا ہوگا۔  
اس نے جانوروں یا پرندوں کے لڑنے اور ایک دوسرے سے محبت کرنے کی نفرت کے قفسے سنائے کہ انسان کے  
لئے فلسفہ حیات کا ایک دھندلا سا گر بنیادی خاکہ پیش کر دیا ہوگا۔ اپنے سے کہیں زیادہ طاقت ور آسانی بناؤں  
سے مرعوب ہو کر اس نے خدا اور دیوتاؤں کو جہم دیا اور اس طرح انسان کے لئے ایک گہری دوسری نظام حیات بھی  
صحا کیا۔ ہماری جانک کھائی، قدیم داستانیں، فلسفہ طوطا مینا اور جنوں، بھوتوں اور پریوں کے ہولناکیاں  
واقعات واصل انسانی ذہن کے ارتقا کے ہی آئینہ دار ہیں۔ انسانی ذہن کی تاریخ کے ہر طالب علم کو یہ بات معلوم  
ہے کہ قدیم انسان چھوٹی ذی لویوں اور مختلف گروہوں میں جٹا ہوا اس گول منول دھرتی کے دور دورہ کے غیر آباد  
اور سخت و دشوار حصوں تک بھی پہنچا۔ وہ جہاں جہاں بھی گیا اس کی مدد دانستانے اور بننے کی فطری خاصیت و  
صلاحیت بھی اس کے ساتھ ساتھ گئی۔ یہاں ایک بات متادینا یہ کہ اس کے صوبہ سرحد (مشرقی پاکستان) کے  
ایک علاقہ قراہ قازی خاں نے لوگ اب بھی ایک دوسرے سے کچھ لٹے کے بعد لٹے ہیں تو ایک دوسرے سے یہ  
کہہ کر حال پوچھتے ہیں۔ حال بڑی سائیں۔ اپنی اس عمر سے میں تم پر جو کچھ جیتی ہے۔ اس کی ایک ایک تفصیل کہہ کر  
سنایا انسان کی یہی آپ بیتیاں ہیں اور ان پر چڑوں کی قتل میں بھی لیتی ہیں اور زہری ہولی یا کتھ کی ہولی  
چٹانوں کی صحت میں بھی۔ لیکن دوسرے قسموں میں بھی اس کی دلیری اور شجاعت کی کہانی موجود ہے جسے وہ  
صدیوں تک بہتی بہتی گہم کر دے لیکن سے سنا تا پھر اسے سنا اور بھونچ پڑا۔ ہمارے کبھی کا قصاؤں کے دہانے میں بھی  
اس کی کہانی آگے بڑھی جس نے علم و اخلاق کے ایسے پوری اصول بھی واضح کیے کہ ان میں پھر صدیوں تک کوئی  
خاص تبدیلی نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک دلہن ہماری کہانی کا قد پر چھپ کر بھی آگئی ا

تک پہنچی ہے اور اس بات پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے کہ کہانی کا آرٹ کسی زمانے میں، کسی جگہ، زمین پر اظہارِ خلق بھی نہیں ہوا۔ کہانی کی بنیادی خصوصیت دل جمعی قیاسی ہے جو اس صنفِ ادب کے اظہار کی پہلی اور خودی کی شرط تصور کی جاتی ہے۔ سنانے اور سننے والوں دونوں کے نقطہ نظر سے اس میں رفتہ رفتہ منتقلی اور مگر کے حاصر بھی شامل ہوتے آئے جنہوں نے کہانی کو انسان کی دو چار بڑی دل چاہیوں میں شامل کر دیا۔ داستان گو اپنے سامعین کو معلقہ نام میں ہمارے حصہ کئے کے لئے قصے کو اور طویل کرنا چاہتا تھا، یہاں زمانے کا ذکر ہے جب اولیٰ کا ذہن کلی طرح کے طلسمات میں گرفتار تھا۔ ان جانی آسانی طاقتوں کے خوف میں بڑی طرح جکڑا ہوا رہتا تھا۔ اس کے خوف و ہراس کو ہمارے داستان گو نے خوب خوب اکسلا دیا۔ قصہ سنانے کے ساتھ ساتھ اس نے تلافی کرداروں کا سائب و لپیچ بھی اختیار کیا۔ مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لئے جگہ جگہ قصہ بھی سنانے اور لپٹنے بھی بیان کئے۔ جنگ و جدل کے باب میں اس نے دیباچی جنگ جو ہانا آہنگ بھی ٹائیں کیا اور موقعہ چٹائی آنے پر محبتِ مرد کے لذت آفرین ڈائلاگ بھی سنا دیئے۔

میں نے وہ زمانہ اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا۔ اس کا ذکر سنا ہے۔ اس کا حال پرانی کتابوں میں پڑھا ہے۔ اپنے بچپن میں ان داستانوں کے چھوٹے چھوٹے مضامین کسی نہ کسی سے سن لئے تھے۔ ایسا بار پڑنا ہے ملت کو سونے سے قبل گھر کی بڑی بڑی عیدوں سے باہر اپنے ہم جملوں سے، جامعہ ملیہ اسلامیہ جیری ساتوں میں جھٹکی مٹری پر چڑھ کر یا کھیتوں کی صفوں پر۔ کسی آجیب دہ دہ کی طرف ایک سخی سخی ٹھگی لگا کر

جب میں نے ہوش سنبھالا اور خود بخود بے ہوشی کے قائل ہوا تو سب سے اچھی پہلی کہانی جو میرے ہاتھ لگی وہ انسان کی اولین کہانی سے دل چسپی کے پہلو بہت شگفتہ تھی۔ البتہ اس کا لکری مضمیر سچے زمانے کا تھا۔ وہ کہانی کچھ اس طرح سے تھی۔ دو آدمی۔ باپ اور بیٹا چھٹی ہوئی ماکہ میں سے بنے ہوئے آٹلا عورت اور لڑکے کا رہے ہیں۔ ان کے قریب ایک کمرے میں ایک عورت جوان میں سے ایک کی بیوی اور دوسرے کی بہو ہے۔ وہ بڑھ سے بچاڑی کھا رہی ہے۔ لیکن اس کی مدد کو کوئی امداد نہیں جاتا۔ اس خیال سے کہ ایک کے امداد جاتے ہی دوسرا آٹلا اس کے حصے کے بھی آٹلا بن کر کھا جائے گا۔ پھر وہ عورت مر جاتی ہے پھر دونوں اس کے گریا کرم کے لئے گاٹھا کے لوگوں سے روپیہ مانگ کر لے آتے ہیں اور پھر اس کا کفن وغیرہ خرچانے کے لئے بھیتی کی طرف چل دیتے ہیں جہاں راستے میں تازی خانہ پڑتا ہے۔ دونوں کے قدم بچا تھیرا سی طرف اٹھ جاتے ہیں اور وہ اس اٹلا کے ساتھ چہرہ کر کے جمع کیا ہوا روپیہ تازی میں بھاڑتے ہیں کہ جن لوگوں نے پہلے مدد پیدا ہے وہ پھر بھی دیکھ کے آخری حال کب تک بڑی ہو سکتی ہے!

یہ کہانی پریم چمکی ہے۔ جب پریم چمک رہا نہیں تھے۔ جب میں نے یہ کہانی پڑھی تو چمک اٹھا۔ وہ لکھ رہے تو شاہ میں نے اُنکی خط لکھا ہوتا ایک قاری کی حیثیت سے یک بہت بڑے اُن کے کار کے اور قریب اُن کی کوشش کی ہوتی۔ لیکن میں نے سب سے پہلے خط میں ادیب کو لکھا اور کہیں چمک رہا تھا۔ بہت سے قاری خط لکھ گئے۔ جو لکھتے ہیں وہ غالباً بے بس ہو کر لکھتے ہیں۔ پہلے مراد صاحب کہانی کا کام شروع ہوتا تھا اب وہی حیثیت قاری نے اپنا لی ہے۔ قاری کے ساتھ ایک ادیب کا رابطہ خطوط کے ذریعے قائم ہوا نہ تو قاری کا جو دھارم کے

ذہن سے بھی محو ہوتا ہی نہیں۔

میں نے کرشن چندر کو کھٹا تھا۔ ”میں نے آپ کی کہانیاں اس ذہنی کے بہت قریب محسوس کی ہیں جو میں کبھی گزرا ہوا ہوں لیکن کیا یہ عمر کی کج بھی بدل جائے گی؟“

ہر آدمی اپنے زمانے کی نئی چیزوں سے متاثر ہوتا ہے۔ کچھ کو قبول کرتا ہے، کچھ کو مسترد کر دیتا ہے۔ کچھ ایک کے پاس سے گزر جاتا ہے اور پھر آگے کی طرف بھی دیکھتا ہے۔ اس طرح ہر انہوں کا اپنی انداز کا سفر جاری رہتا ہے۔ تو میں کہانی کا رہنے سے پہلے ایک پالٹک بنا۔ ہر ایک ادیب پالٹک یعنی قاری بھی لازمی طور پر لکھتا ہے۔ جیسا کہ میں نے بالکل شروع میں عرض کر دیا تھا ہر ایک ادیب اپنے سے بڑے ایک آدمی کو ادیب کو اپنا فکری رہنما ضرور بناتا ہے۔ لیکن اس کے سہنے بھی کچھ مصلحتات ہوتے ہیں جن کا اکتہار وہ دیکھتا تو اپنے فطری طور پر کرتا رہتا ہے۔ میں نے بھی چھاپک بہت اچھے قلم کاروں کو شروع شروع میں اپنا رہنما بنایا تھا۔ اب چونکہ انہوں نے لکھنے کا کام لینا چھوڑ دیا ہے اس لئے میں نے بھی ان کے تئیں اپنا رویہ کسی حد تک تبدیل کر لیا ہے۔

جب میں نے چھاپک کہانی کاروں کو اپنا پرنٹک بنایا تھا اس وقت میرے ذہن میں کہانی سے متعلق کچھ اپنے تصورات بھی موجود تھے۔ کہانی اب کاغذ پر ہی چھاپی اور پڑھی جاتی تھی۔ اس کی غلط خصوصیات کا جائزہ کچھ طور پر اب کاغذ پر ہی کھٹا تھا۔ داستان گو کے لب و لہجے کے آثار پڑھاؤ کی بجائے وہ ساری کیفیتیں اب دور انگنوں، کاسیوں اور لکڑیوں وغیرہ مطالعوں سے ہی پیدا کی جاتی تھیں۔ زبان سے ادا کیے ہوئے مکالمے کی طرح اب سب کاغذ پر ہی ہر لفظ کا ایک اپنا آہنگ ہوتا، اس کی ایک مخصوص آواز ہوتی اور اس کا اپنا ایک اثر بھی اس کی اپنی دھڑکن بھی اور موسیقی بھی۔ اس کے ساتھ کہانی کے مقصد کے بھی نئے معیار تھے۔ پریم چند نے کہانی پر صرف ایک داستانوں کا سامان اختیار کیے رہنے کے بعد ہمیں کتنی جیسی مکمل اور جدید کہانی دے دی تھی۔ اس میں دل چاہی متصف مگر یہ شہرت بھی اور مقامی شعور جیسے سارے ہی لوازم موجود تھے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہوگی کہ پریم چند کی دوسری کہانیاں میرے لئے ان دیلے پیلے (Unreadable) کر دی ہیں۔ ایک جوان میں کوئی ناپائیدار نہیں ہے دوسرے ان میں متصف کو اس قدر اہم کر پیش کیا گیا ہے اور اس قدر لٹرائی سے کام لیا گیا ہے کہ کوئی بھی کردار اپنی فکری پہچان کے ساتھ سامنے نہیں آ پاتا۔ کرشن چندر کی کبھی ہوئی نہیں کہانیاں۔ ”ذہنی کے موڑ پہ“ ”دو ذرا لگتے لیکن سڑک“ ”دو ذہن نا نا“ ابھی تک میرے ذہن پر نقش ہیں۔ ان تینوں میں فن کے الگ الگ تجربے ہیں۔ متصف انسانے میں پلاٹ کے بغیر کوئی نیا تجربہ نہیں تھا لیکن جو کچھ انہوں نے لکھا جیسا بھی لکھا وہ اپنے وقت کا جدید ترین السائوی ادب ہے۔ اس میں جذبات نگاری کی ایک عجیب سی چاشنی تھی۔ اس کے ایک ایک لفظ کو متصف کے فکری اثباتوں اور کناروں کو کچھ کر ہی آگے بڑھنا پڑتا تھا ورنہ کہانی کا دامن ہاتھ سے کھٹکا ہو مٹا ہوتا۔ ”گرم کوٹ“ ان کی بہت ہی مشہور کہانی ہے لیکن بیدی کی اپنی دوسرے کی انسانہ نگاری کو پیش کرنے کے لئے لاجپتی رائے نے کچھ ایسے ہی ذہن اور ان کی حال ہی میں کبھی ہوئی ایک کہانی نے صرف ایک سکرین کا ذکر کرنا پڑے گا۔ کرشن اور بیدی کو لکھتے ہوئے تیس سال سے زیادہ عرصہ ہو چکا ہے۔ جو لوگ اپنے زمانے میں جدید لکھتے جاتے تھے وہ اب اپنی نظروں میں خود بھی جدید نہیں رہے۔ اس بات کا احساس ہمیں ان کے بیانات اور افسانوں کی معنوی

حقیقی آواز ش سے ہوتا ہے جو اب کسی بھی زاویے سے ٹکی نہیں معلوم ہوتی۔ کرشن چندر نے ابھر ایک ہی طرح میں سات کہانیاں لندن کی راتیں کے عنوان سے لکھی ہیں۔ خود کو جدید ثابت کرنے کے لئے انھوں نے مناسب جگہ کر اب اپنے السالوں میں ہوائی جہازوں، ویش ویش کی عورتوں کا ذکر کیا جائے، ان کے مد سے انگریز کی برہم رہا لکھیں بھی سنوادی جائیں اور اس طرح ان کے پوسٹمیں اینڈی رویے کو پیش کیا جائے۔ میں کے نزدیک قافلہ جدید اور اک (Modern Sensibility) اسی کا نام ہے۔ ہیدی کی کہانی 'سرف ایک سگریٹ' میں ایک اسکول آپ کی بے غلوں تصور پذیر Realisation زیادہ متاثر کرتی ہے جو وسائل اپنی زندگی کی آئینہ دار ہے۔ حقیقت کا یہ احساس ان کا ایک مدیہ بھی بنا چکا ہے جو ہمیں ان کی برقی کہانی میں ملتا ہے۔ مٹھو نے بیکس اور طوائفوں کی زندگی کو اردو میں مکمل پار انسانی مردی کے ساتھ پیش کیا۔ یہ خصوصیت اسے سو پاسوں، بیوقوف اور دیگر مغربی انسان نگاروں سے ملتی۔ مٹھو کے کردار عام طور پر نابالغ ہی ہوتے تھے۔ اس لئے اپنے اہل ایک اراکلی اہل بھی رکھتے تھے لیکن ان کے یہاں کہانی کا لٹریٹ (Treatment) سب سے نمایاں خوبی تھی۔ چھوٹے چھوٹے ٹیز وٹش بیٹے، دوا اور جو تشبیہات اور غیر حقیقی انجام۔ ان ہی خوبیوں کی بنا پر جملان کے زمانے میں جدید بھی جاتی تھیں، مٹھو جدید انسان کا برہنہ عزت و شہزادہ ثابت ہوا۔ احمد عظیم قادی، بلونت بھی قراہمیں جدید غلام عباس، محبت چٹائی وغیرہ نے بھی اپنے اپنے ماحول کی بہت خوبصورت عکاسی کی، بڑی پار یک نیتی سے کی۔ انسان کے حریہ نکھارا۔ تہذیبی تصور پر مبنی، جذبات نگاری اور جنسی کلن کو پیش کرنے کے علاوہ ان سب کے یہاں مادہ گرد کے غیر حقیقی الکاس، جہالت اور غلامی سے نکلنے کے احساس کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ آدی کی غلامی سے نجات دلانے کی کوشش میں ان سارے ہی انسان نگاروں نے اپنے السالوں میں ایک جدید اولی سکاٹ کو بھی فروغ دیا۔ درحقیقت پیادہ سکاٹ بھی داستان گوئی کی ایک جدید شکل تھی جو جدید انسان سے ملتی جلتی تھی۔ جدید انسان اس سے اردو ادب میں اولاد و زندگی حقیقت رکھتا تھا۔ انکوئی اولاد و زندگی۔ اس شروع و شروع سے بچے نے کتنے ہی گلاس اور برتن پھوڑے، کبھی اپنے کپڑے تک ہار ڈالے، کبھی اپنے باپ کی ٹوٹی بھی ٹھما کو بیٹھ گیا۔ جب بھی اس کی حرکتوں پر خوشنودی کا ہی اظہار کیا گیا۔ لاف، لطفا گوشت، اوصاف، بھوک، بھلسن، حاکماری وغیرہ کہانوں کی تفصیل میں جانے کی قائل ضرورت نہیں ہے۔ ہرنال، جلوس، سول، انسانی، نفسیاتی تجزیے جو وسائل فراڈ اور دوسرے مصنفین کے یہاں سے برہنہ ہوئی تھیں، مشرغ (Case Histories) جن میں اور ان کے علاوہ ہر قسم کی بھوک اور ہر طرح کے ذائقے کو پیش کرنے والی کہانیاں ایک طویل مدت تک ہمارے ادب پر چھائی رہیں۔ ان ہی کو جدید کہا جاتا رہا۔

اسی سارے اور جدید ہماری بحرکم انسان نگاروں نے اپنے بعد آنے والے انسان نگاروں کو روئے میں کیا دیا؟۔ یہ بات ہم سب کے سوچنے کی ہے۔ میرے نزدیک سب سے اہم سوال یہ نکلا ہے۔ قادم کے جو جو تجربے کرشن چندر، عباس یا محمد حسن عسکری کر چکے تھے ان میں کسی نے دہرائنا مناسب نہ کہا۔ یہ بات سب نے محسوس کی کہ قادم کی بھی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس سے کبھی زیادہ اہم موضوع یا مقصد ہوتا ہے اور اس سے بھی زیادہ اہم احساس ہوتا ہے۔ مجھے اپنے ہم عمر اور بعد کے انسان نگاروں تک آنے کے لئے کچھ فاصلے طے کر کے آنا پڑا ہے۔

یہ سلسلہ بھی اپنی جگہ ایک اہم حقیقت ہے۔ میں اپنی بات نہ انے انسان نگاروں کا ذکر کئے بغیر بھی شروع کر سکتا لیکن نہ اسے گھنے رالوں نے آنے والوں کے لئے جو راہیں ہموار کیں، جو گتیں بنائیں، جو آبیلائے چشم کے انہیں اپنے سیاسی و سماجی پس منظر میں سمجھ لینا بھی ضروری تھا۔

وطن کی آزادی ہمارے ادب میں ایک اہم موڑ ہے۔ بعض لوگ اسے تقسیم کا نام بھی دیتے ہیں۔ کیونکہ ملک کی تقسیم ہونے پر ہی دونوں طرف آزادی کا سورج طلوع ہوا تھا۔ اسی تقسیم نے نہ صرف ادبی مفکروں کو بلکہ پورے ملک کے سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، تمدنی اور فکری زمین رکھنے والے افراد کو ان کے افکار کو اور ان کی جدوجہد کو ایک خاص نقطہ شروع پر پہنچا کر چھوڑ دیا۔ آزادی کے بعد ایک دور کی، ایک دور شعور کی بنیاد پڑتی ہے۔ کچھ نئی منزلوں کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں جس قسم کا صحافتی ایمان نظر آتا رہا یا گیا تھا وہ ہمیں قابل احترام معلوم نہیں ہوتا۔ اسے چھوٹے ہوئے ایک قسم کے صدے کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے جمالیاتی ذوق کو ہمیں یہ لگتا ہے۔ یہ آگئی مواصل آدمی کی تلائی سے کتنی پالینے کے بعد وہی تلائی سے بھی آزاد ہو جانے کی خواہش کے ساتھ ہی جنم لیتی ہے۔ لیکن اس کوشش میں وہ پہلے کا سا جوش و خروش نہیں ملتا۔ غریبے ہادی اور جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی۔ ان کے بجائے ایک کرب انگیز فکری دھبہ دکھائی دیتا ہے۔ برسوں کی تلائی سے بچا ایک آزاد ہو جانے اور اس کے ساتھ ہی مساوات کا ایک طویل و لمبوس ناک سلسلہ شروع ہو جانے پر ایک قسم کی اندر کی گت نے قہم لیا۔ اس اندر کی گت سے پہلے دور کے انسان نگار آستانہ ہو سکے۔ پہلے ہی انہوں نے مساوات کے موضوع پر ہر وقتوں نے انسان لکھ لئے۔ یہ مواصل دن کا حالات کے پیش نظر ایک صحافتی رد عمل تھا۔ حالات سے آستانہ کی کائنات ہرگز تھا۔ حالات کو اپنے احساسات کا مکمل طور پر حصہ بنانے کے لئے انہیں پھر سے قہم لینے کی ضرورت تھی جو ان کے پس کی بات نہیں تھی۔ وہ لوگ تقسیم کے کافی عرصہ بعد تک بھی اس کیفیت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کی کوشش سے بے نیاز رہے۔ وہ لوگ آزاد ہو جانے کے بعد بھی اسی جھنجھلاہٹ اور شدت سے ناموافق حالات پر برہم رہے جس طرح آزادی سے پہلے برہم رہتے رہتے تھے۔ لیکن ناکہانی کا اس ایسے کو چپکے چپکے اپنی روح میں اتار دیا۔ جسے حرکت صدیقی کے لسانے "کھوت" پھرتے ہیں میر فرخاندوز کالی بلاڑ ہیں۔ انتظار حسین کے "ہم سزا اور لکھ" ہیں۔ جمیل قرآن و ایمان بہار ہیں اور قدرت شاہ شہاب کا یا خفا ہے۔ ہمارے لوگوں میں سب سے اچھا اور موثر انسان اس سلسلے میں نو بہار۔ عکرمہ فاضل کیا جاسکا ہے جسے منو نے تخلیق کیا تھا۔

تقسیم کے بعد اردو کے بہت سے انسان نگار سامنے آئے ہیں۔ آقا بابا، جیلانی، بانو، قاضی عبدالستار، اقبال حسین، داہدہ عجم، جوگندر پال، طیات احمد گلائی، حیدر کاظمیری، رحمان قریب، انور سدید، آغا بابا محسن، انور طوہر، عطیہ بیگم، جمیل، بانو، نظام الحقین، لغوی، شروان کاندوز، اسحاق الحسن، رفوسی، فیصلہ حسین، حاجہ سمیل، برتن ملک، اقبال مجید، رفعت نواز و دیگر۔ ان سب کے یہاں زندگی کی نئی تہذیبوں کا احساس بھی ہے اور روایت اور فن کے ایک مضبوط رشتے کی باخبری بھی۔ تو ان (آقا بابا) مدد شنی کے جیسا ایمان کی سلاستی اور نردوان (جیلانی بانو) بیل کا کھنڈ، روپا، مانگن، و حیدر لائیچہ (قاضی عبدالستار) شرمسوسہ کی کا خیال (داہدہ عجم) دھرتی کا نال، ہم جنس (جوگندر پال) کریم پال، صاحب (اقبال حسین)۔ یہ سب کہانیاں آزادی کے بعد کے اردو ادب کا بہترین

ہے۔ اگر آپ اجازت دیں تو یہاں میں اپنے بھی دو تین انسانوں کا ذکر کروں جنہیں دوسرے کی لوگ بار بار گھما چکے ہیں۔ ادی، ایک شہری پاکستان کا اور قبران کا سجدہ بھی انسان کے ہمدرد سے ہے لیکن ان کی کردار لاری اور فنی رکھ رکھاؤ کا سارا التزام گذشتہ دور کی انسانہ نگاری سے بہت زیادہ مختلف معلوم نہیں ہوتا۔ بات میں ہماری ایمان داری سے کہہ رہا ہوں۔ گذشتہ دور کے کھینے والے جن تہذیبوں کا احساس ہم سے پہلے کر چکے تھے وہ ہمارے تجربے کا حصہ بعد میں نہیں۔ مثلاً ان کے یہاں انسان کی بنیادی ضرورتوں کی محرومی کا احساس ہوتا ہے وہ ہمیں بھی ملتا لیکن اس کے ساتھ ایک ذہنی جلا وطنی کا احساس بھی شامل ہو گیا۔ بلکہ محرومی، جلا وطنی اور غلامی کا ہی کے احساسات اپنے وسیع تر معنوں کے ساتھ ہی ملاحضوں کی صورت میں ابھرے ہیں۔ جن انسانوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے وہ ہمارے ہمدرد کے ہمدرد انسانے کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہ انسانے اپنے لیے کی نئی باتوں کی وجہ سے ہی متاثر ہو کر قرار نہیں دیے جاسکتے۔ گذشتہ چند ہی سال کا عمرہ نری اور قبران کا ہی ہمدرد ہے۔ ہو سکتا ہے میرے بعض ساتھیوں پر یہ الزام ماحول کیا جائے کہ ان کے یہاں کوئی خاص رجحان نہیں ہوتا۔ مگر چہاں کی حقیقتات اپنے اندر ہی کشش رکھتی ہیں۔ مثلاً شروں کا ہمدرد ہمیشہ خرا، لباس اور گدلی، سبک آسن و سوزی، حید کا خیر، اقبال، حمید، الطاف قاسم، رحیمہ فصیح احمد وغیرہ کے انسانے کی مثال اکثر میرے ذہن میں آتی ہے۔ یہاں ہے کہ جہاں انسان اپنے فارم اور میٹر کے لئے لگاؤ سے بے ہمدرد ہے اور مکمل معلوم ہوتا ہے اس کے اندر مکمل دہر تکہ جانے والی یا روح تکہ تاثر جاننے والی کوئی چیز نہیں ہے تو وہ انسان کیسے ہمدرد ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر شروں کا کار کے ایک انسانے کی ہیروئن شادی ہو جانے کے بعد جب اپنے سابقہ لود سے ملتا ہے تو اس کی معمولی سی ترقیب کے بعد اپنا جسم اس کے حوالے کر دیتا ہے۔ سب آسن تو عمر حسن مسکری کے انسان کے اصحاب والے انسانے کھتے ہیں۔ مگر جانوروں کی جنسی حرکات پر ریسرچ لایا انسانے کھتے تھے ہیں۔ غیاث احمد گدلی کے یہاں ایک کردار کے انسانے کثرت سے ملتے ہیں لیکن سب کے سب ایڈریل ایڈریل کے سان کے طاوہ تجربے کی آہستہ کاملاً ہمدردانہ ملاحضوں، سارتر کا فلسفہ و جدیدیت، دور بنیادوں، اور جمو جاس کا شعور کا سلسلہ لکھ اور شاعرانہ اثر نگاری کے انسانے بھی پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اسے سارے سارے انسانی شعور کا سارے ملاحضات کو تلاش دے دے کر بھی کہہ سکتے ہیں لیکن ہمیں ہمدرد اور ہمدرد کے معنی کے فرق کو سمجھنے کے لئے ان سب انسانوں کا مطالعہ کرنا ہی پڑے گا۔ ان پر مہارت کرنے ہوں گے اور اختلافات کے ساتھ ہی ان کی ترقی ہوئی بیلیوں میں سے گزرا ہوا۔ ہمدردی اور بلا کی ہمدردی بھی ہے ہم کھینے والوں نے خود تھے وہی طور پر ایک دوسرے کے قریب آنے کی کوشش کی ہے نہ ہی ایک دوسرے سے دور ہو جانے کی۔ اپنے قارئین کو اب تک میں ایک بے ترتیب بھیڑ کا ہی احساس دلا ہے لیکن اب اس بھیڑ میں بچے ہوئے سخت گلشن محسوس ہوتا ہے۔

اپنے طور پر میں نے اپنے بے انسانوں کے پاس فریق کو سمجھنے کی کوشش اس طریقے سے بھی کی ہے کہ ان کے عبادت سے ہمدرد ہوئے ہیں انہیں انگور لیا ہے۔ جن انسانوں کو میں نے شعوری طور پر بے ملاحضی اعداء سے ملنے کا ہے وہ جسے میں خالصتاً سوجھنا اور سڑل اتان کی بنا پر کہتا ہوں انہیں دوسرے سے میں جیسا کہ ہمیں ہمیں میں لے چکی ہمارے بے محمود ہمدردوں کا سڑل میں جیسا کہ ہمیں دوسرے سے کے انسانوں میں سے

میں دورہ کر ذکر کروں گا۔ ہندوستان کی دھرتی پر سینکڑوں صدیوں سے مختلف نسلوں کی حکومت رہی ہے۔ ہر نسل نے اس کے جسم سے پیار بھی کیا ہے اور خوش چلنی بھی کی ہے۔ اور اس کے پاس اپنی تہذیب و تمدن اور خون کی کچھ انسدادگاریں بھی چھوڑی ہیں۔ یہ دھرتی ابھی تک ہر یادگار کو اپنے سینے کے ساتھ لگائے ہوئے ہے اور اس نے دوسراں کو بے ہوش خون میں اپنا نازل حیات بخش خون بھی شامل کر رکھا ہے۔

'آلہ' میں میں نے انسان کے بنیادی خوف کو پیش کیا ہے۔ جب وہ چاروں طرف سے موت سے گھر جاتا ہے، بے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا تو پھر کس طرح کا رد عمل دکھاتا ہے لیکن وہ مکمل طور پر امید شکن (Desperate) ہو کر بھی اپنے اندر کی نری اور انسانی ہڈیوں سے کئی طور پر محروم نہیں ہو جاتا۔ یہ خوف اور انسانی محبت اس کے صدیوں کے شعور کا بھی ایک حصہ ہے اور اسے خاصوں کا بھی، جو اسے جیش آتے ہیں۔ اس کہانی کو میں نے کسی ملک، کسی فرقہ یا اس کے فرد کا نام لئے بغیر ہی لکھا ہے۔

'شیرازہ' اس نگرے ہوئے خاموشی کی کہانی ہے جس کے افراد کو ہمارے صنعتی دور نے بے گناہ بنا کر ملک کی مختلف سطحوں میں پھیر کر رکھ دیا ہے۔

ان کہانیوں کا ذکر میں نے ذرا تفصیل سے اس لئے کر دیا ہے کہ ان میں کچھ معنوں میں تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ گذشتہ دور کی کہانیوں سے ایک مختلف سمجھتا ہوں۔ ان کا ریٹ سنٹ، ان کا کینوس، ان کی نگری اساس اور ان کی علامتیں وہ نہیں ہیں جو میری پائیرے سمجھتا ہوں کی گہلی کہانیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

مائنس کی ترقی نے ہمارے دیکھنے دیکھنے کی حیرت انگیز تبدیلیاں کر دی ہیں۔ دنیا کے بہت بڑے بڑے قلعے بہت کم کر دیے ہیں۔ صنعت و تجارت کی مدد انفرادی ترقی بڑے بڑے شہروں کو اور بڑا بڑا پانی جاری ہے۔ ایسا لگتا ہے یہ بڑے بڑے آبادی کے اب ٹی پلینرز (City planners) کی گرفت سے اب پوری طور پر آزاد ہو چکے ہیں۔ ان مسلسل جڑتے پھیلنے والے شہروں نے ان لوگوں کو بھی خوف و ہراس میں مبتلا کر رکھا ہے جو ان شہروں میں نہیں رہتے بلکہ ابھی تک چھوٹے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں ہی رہ رہے ہیں۔ لیکن پھر وہ ان بڑے بڑے شہروں کے قصور سے پیدا ہونے والی اجنبیت کا اظہار عجیب افسردگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان بڑے شہروں میں پانی پلانے والی بے تعلق اور بے حس کے عام جذبے کا رد عمل ان کے یہاں مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کبھی افسردگی بن کر کبھی جھنجھلاہٹ کی شکل میں۔ ان روک ٹوک کی ناکامی کی نیند والے ادیب سرحد پر کاش، لمراج حیدر، انور سجاد وغیرہ ہیں۔ ان کی تخلیقات پڑھ کر بڑے بڑے آبادی کے دھماکوں (Population Explosions) کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن ہاں بڑی بڑی فراخ سڑکوں، تیز تیز بھاگتی ہوئی سولروں اور لاسوں اور ان کی نفی زندگی کی ان جھنجھلاہٹوں کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے جو وہ اکثر پیشتر کاٹی ہاں پانی ہاں کی بیڑوں پر بھی ایک دوسرے پر گلاں پھینک کر یا گالی گلوچ کر کے کر دیتے ہیں۔ ان جھنجھلاہٹوں کا کچھ طور پر نفسیاتی تجربہ کر لیا ان کے کچھ بے گناہ معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اپنی ساری جھنجھلاہٹ اپنے کاروبار کے سر پر لانا چاہتے ہیں۔ یہ سرسبزیشن واقعی سے دور کے اندر انسان کی ہو سکتی ہے لیکن اسے ایک اکیلیچے کی طرح ماسٹینڈنگ (Intellectual understanding) کے ساتھ ایک ادنیٰ فن پارہ بنا کر پیش کرنا بھی

جیسا ایک نئے ادیب کا کام ہے۔ یہ دنیا یقیناً اب بڑے بڑے شہروں سے بھر چکی ہے لیکن انسانی ذہن تو ان سے کہیں بڑا ایک شہر ہے۔ ہر آدمی اپنے کندھوں پر اپنا ایک شہر اٹھائے بھرتا ہے جس میں وہ ہمیشہ گم رہتا ہے۔ زندگی بھر خود کو تلاش کرنے کی کوشش میں لگا رہے تب بھی وہ ایک اندھے کی طرح راستے نظر نہ ہوا ہی رہ جائے گا۔ میں (اپنے جدید تر کہانی کار ساتھیوں کی تخلیقات کو ہراساں (Bewildered) انسانوں کی الٹا دکھانے کی دستانہ میں) کہوں گا جو ان کے ذاتی رویوں کی طرح اپنے اظہار کے لئے عجیب عجیب کیڑوں بنی ہیں۔ ان کیڑے، ان کیڑے بے رہنما جلوں کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ میں گہلی کی آگاہی (Creative Awareness) کا مال ہوں۔ جدیدیت کی تلاش کو آدمی کا دھار بھتا ہوں لیکن کسی نئی چیز کا، کسی نئے خیال کا ایک میکانیکی استعمال نہیں اور ابلاغ دونوں ہی کے نقطہ نظر سے افسانے کے لئے سحر سمجھتا ہوں۔ جن لوگوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے ان کے قارئین ان کو کیا سمجھتے ہیں؟ وہ ان کے الفاظ تاثرات اور تشبیہات کے جنگل میں آسانی سے گزر جاتے ہیں یا نہیں؟ یہ مجھے نہیں معلوم لیکن میں خود بھی ایک طرح سے جب ان کا قاری ہوں تو مجھے یہ کہنے کا پورا حق حاصل ہے کہ کہانی میں ابلاغ کے مسئلے کو قطعاً نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ابلاغ کا سلف خاصاً جدید ہے۔ بعض لوگ غالب کو بھی بہت سی مشکل پسند کہتے ہیں لیکن غالب ایک تو شاعر ہے دوسرے وہ اپنی پسندی کے باوجود مقبول بھی ہوا ہے۔ اس کا ابلاغ مشکل پسندی محض الفاظ کا گورکھ وحدہ بھی نہیں رہی ہے۔ اس کے طریقہ اظہار میں فکر کی تحریکات اور گہرائی ہمیشہ رہی ہے۔ اپنے نئے ساتھیوں کا قاری صرف میں ہی نہیں ہوں ہمارا تھکا ہارا کہانی کار کرشن چندر بھی ہے جو کبھی کبھی اپنے باقی مانتے کے بار میں سے باہر بھاگ کر نئے لوگوں کی طرف حیرت سے دیکھتا ہے تو کہتا ہے۔ ”یہ نئے لوگ بلا بر تو اپنے جیسے ہی ہیں۔ بالکل اسی طرح کپڑے پہنتے ہیں، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس میں ہم کرتے ہیں۔ اسی طرح روزی کی تلاش میں مارے مارے بھرتے ہیں عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لئے خوشامد بھی کرتے ہیں۔ ان کی زندگی کے ہر شعبہ میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے۔ کوئی منزل ہے، جادو ہے، جادوگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں ہی نہیں ہے۔“

☆☆☆



## افسانہ نگار اور قاری

وارث علوی

آج کل ادب میں جمود طاری ہے لیکن جدید افسانے پر تنقید کا بازار گرم ہے۔ اب تو وہ لوگ بھی افسانوں پر تنقیدیں لکھ رہے ہیں جو صورت سے دیکھ کر ”سولوی“ کے اندر نظر آتے ہیں اور جن کے حلق یہ کہیں بھی نہیں ہو سکتا کہ ذکرِ قلم کے علاوہ وہ مجھے کمالِ استہلال کی نوع کی وقتی تفریح وغیرہ قسم کے ادبی مشاغل کے لیے کرتے ہوں گے۔ مگر جدید افسانے پر زیادہ تر تنقیدیں مردِ باتوں کا پس معلوم ہوتی ہیں تو اس کا جب یہی ہے کہ ظالم انسانوں کے عاشق نہیں بلکہ محکوم و شہر ہیں۔ مگر ان جملہ اوصاف کے اگر افسانے کو بھی گھر میں داخل کیا جائے اس کی دیکھ بھال کیا بھی فریضہ ترقی ہے۔ ان کی قبروں سے بچا ہی نہیں چلا کہ افسانہ بھی ان کے لیے قبر ہے۔ من اور سرچشمہ نکال دیا ہے۔ شہر کے وطن میں عاشق کو زندہ رکھنا اتنی ہی مشکل ہے جتنا ظالم قاری کو زندہ رکھنا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہی اور افسانہ دونوں گھر اور تنقید کا کاہل چلانے کی چیز بن جاتے ہیں۔ یہی کے پھیلے اور افسانے کے سڑنے کا لم دونوں کو نہیں سنا، کیونکہ دونوں پیشہ ور حکیم کی صورت بن کر دیکھتے ہیں، سبب یہی کہیں کو پر شوق باتوں سے نہیں قانع۔ ادب اور افسانے کے پر شوق قاری کے لیے ظاہر اور ذکر کے گھر سے گھر سے ادب ایک پر نکال کا ناستہ صفر میں ہم شدگی کا وہ تجربہ ہیں جو ذاتی الذاتِ صوفی کی بے خودی کے تجربے سے مختلف نہیں۔ اس تجربے سے سامنے قلم و قلم کا اہل فریاد اور تقدیر کی مٹو فریادیں بے بغاوت نظر آتی ہیں۔ اس لیے قلم کہنے ہیں کہ آج کل قلم کا یہ دور کہ دنیا میں ہیں، باتیں چاہتا ہے۔ گھر سے لا کر کی رہا میں جا رہا ہے۔ ہر ناول کی رہا زمان و مکان سے بچنا ایک دھوکہ ہے جس میں آدمی ہر منزل میں، جب بھی لگا چاہے۔ سائل ہو سکتا ہے اور جارج ایلیٹ اور لائل کا وہ ناول جیو گینڈا اور روس کی سر زمین پر آج سے سو سال پہلے لکھا گیا تھا، ایک ایسی ہی قاری کے لیے محتاج ہیں سال کی عمر میں بارہ کار تھا، چھ لکھ سال کی عمر میں بھی اتنی ہی حیرت ناک ہو کر نکال رہا ہے۔ قاری کے لیے صرف تیاری کے لیے ذہن کو غیر اہل آلودگی ضروری ہے تاکہ آدمی بچے بچے بچے کی اس مصیبت کو پالے جس کے بغیر، جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے، آدمی ملکب خدا میں حاصل نہیں ہو سکتا۔ مگر کی انجیلوں اور تنقید کے لکھادوں میں بکڑا ہوا آدمی نظر کی اس پاکیزگی سے محروم ہو جاتا ہے جو دنیا نے انسان کی سر کے لیے ضروری ہے۔ ذات سے غیر ذات کی طرف اس پر شوق سڑکا کوئی نکال تنقید کے شہرہوں کے بھی کھاتے میں نظر نہیں آتے۔

عسماً کہا یہ جاتا ہے کہ افسانہ نگار افسانے سے زیادہ شاعری کی طرف مائل رہا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ بعدِ ستان صدیوں سے کہانی کا گہاں اور کھاؤں کا ساگر رہا ہے۔ وہ چند تہذیبوں جنہوں نے

دارے کو فروغ دیا، ہندوستان ان میں بھی پیش پیش تھا۔ یہاں کے طبیب کی تعمیر و ترقی قصوں اور پھاٹک کھاؤں پر ہوتی ہے۔ قصے کہانیوں کی دنیاؤں میں جینا ہر ملک کے آدمی کی فطری اور نفسیاتی ضرورت رہی ہے، لہذا ہم کسی ایسی تہذیب کا تصور نہیں کر سکتے جو کہانیوں کے سرمائے سے محروم ہو۔ سائنس اور عقلیت پسندی کے ہاتھوں دنیا بدل چکی آدمی کی کہانیوں کی ضرورت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ چنانچہ قدیم اساطیر، زمان اور داستانوں کی جگہ ناول اور السائے نے لے لی۔ پچھلے دو سو سال سے ناول انسان کی فطری اور تہذیبی زندگی کا سب سے زیادہ طاقت ور عنصر رہا ہے۔ کسی زبان میں لکھن کی کسی اس کی کم مانگی، افلاس اور انحطاط کی نشان دہی کرتی ہے۔ اگر شاعری میں بھی ہم نظم پر غزل کے غلبے کو دیکھیں اور غزل پر لکھی گئی تنقید کی قطعانہ موقوفاتوں پر نظر کریں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ ایک سستی خیز اور تازہ کار جگتی، تجلی اور تہذیبی زندگی کا سرواہم نے کیسے استادن کرنا اور زبان و بیان کی سرو اور بے جان ماہرانہ موقوفاتوں سے کیا ہے۔ ناول اور السائے کی کی کو ناول اور السائے ہی پوری کر سکا ہے۔ شاعری دنیا تھک سکی لیکن خیاس شراب سے نہیں پانی ہی سے بجھتی ہے اور اسی لیے ناول کا جاری قہر مآ شام ہوتا ہے، اور جس طرح ہم نہیں جانتے کہ زندگی بحر ہم نے کتنا پانی بیا، اسی طرح ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ ہماری زندگی کتنے ناولوں اور السائوں سے سیراب ہوتی ہے۔ جدید انسان کی چھائی جذباتی ضرورتیں ہیں جو پہلے اساطیر، مذہب، فلسفہ اور تاریخ بھی ہے اور مابعد الطبیعیات بھی، فلسفیانہ سرگرمی بھی ہے اور اسطوری سازی بھی۔ یہ ضرورتیں پوری نہ ہوں تو زندگی نہایت ہی بے ثمر کام گزرتی ہے۔

لیکن ہم اندو داہوں کا تو ہارا آدمی نہ تھا ہے۔ شاعری کے ایسے قدح غار ظہور ہے کہ پانی سے سنگ گزرتا ہے کی طرح بھاسکتے گئے۔ غزل کے ایک شعر میں پورے افسانے کو قصہ کہیں دیکھ لیا۔ جس طرح ہم نے اراہوں کے بغیر جینا سکھ لیا تھا، اسی طرح ناولوں کے بغیر بھی جینے کی عادت ڈال لی۔ اگر ہر انسان کا پانی اسی طرح قہر و عت کے صحرائیں مرتار ہوا تو وہ دن دور نہیں جب ہم انسانوں کے بغیر بھی جینا سکھ لیں گے۔ خدائوں کا کیا ہے۔ اگر انسان بالکل ناجید ہو جائے تب بھی پانچ سو صفات کی کتاب اس موضوع پر لکھا لیں گے کہ اس سے بچاں انسان کیوں نہیں۔

خدا و محبت کام و دہن پر قیامت نہیں کرتا بلکہ کھانے کے بعد ڈکرتا بھی ہے اور خدا بھی اہم ہوتا کر جی بھی ہے۔ لیکن اب تو تنہید بھگوانے کے لیے بھی سبزیاں نہیں تھیں کیونکہ طامات اور استقامت کے کارخانوں سے جو کیمیاوی کھاد پیدا ہوتی ہے اس نے دنیا کے انسان کے باطن میں کوئی بھڑکا دیا ہے۔ آج کھاد ہی میں کھا جاتا ہے اور برگ و بار پیدا نہیں کر پاتا۔ اٹھ بڑی خورد کو بیٹ بڑی تھک دیتا اس لیے خدا کو انکی سبزیوں پر بھی گڑھا کرنا پڑتا ہے جن میں کیزا لگ گیا ہو۔ ایسے وقت میں تنہید بھگوانے کا کام کیزے سے نکالنے سے نکل نہیں رہتا۔ ہم عمر لگی دیکھیں کہ جدید انسان کا کرخانہ کڑا دارانہ نیم چھا، بلکہ شاعری کے شہوت کو باجنا اور صفات شکر لکھنا بھیا کر لیں۔ وہ خدا جو سبزی پکانے کا کام بھی سبز باغ دکھانے کے اعتدال میں کرتے ہیں، وہ کرپے کی ہڈیاں مٹا ڈالتے تو ہیں تنہید کے مانوس مسالے ہی، یعنی بھیک۔ اسلوب، اسطوریے کا نون مرچا اور دھیا، لیکن جو بکھانے لطف میں نہیں کیا جاتا ہے وہ کرپے کا ساگ نہیں بلکہ کرپے کی کھر ہوتی ہے جس سے زبان داس زبان کی چاشنی کا

لفظ افسانہ ہیں۔ چونکہ نگار کے اس کرب پر ہمیں اختیار نہیں اس لیے ہم نے اپنا ڈیڑھ افسانہ کا چرچا الگ سے کیا ہے۔

اس چرچے کے پاس بیٹھ کر بھی کبھی خیال آتا ہے کہ اسے دوائے صرنا! کاٹیں ہم بھی شاعر ہوتے تو  
میاں نظیر کی طرح نہ سہی۔ کہ جس دور میں ہم رہتے ہیں اس میں نہ کیرا روتا ہے نہ بھارا گاتا ہے۔ حضرت جوش ملیح  
آبادی کی طرح "مینڈکوں کا جلوس" قسم کی نظم لکھ کر چھٹکارا حاصل کر لیتے۔ لیکن نقاد ہوئے تو تنقید کی بھی لازم  
آئی، جس کا پہلا سٹی یہ تھا کہ سلیخت پر قفل دوام ثبت کرو۔ تنقیدی مضامین کو دیکھتا تو ان کی عمر گریز پڑا اور وہ اس  
مرگِ عبرت دلاتی کہ کم از کم مضامین کو ان افسانوں کے چالیسویں نمک تو جینا چاہیے تھا جس میں حیاتِ جاواہر صفا  
کرنے کے لیے وہ کھسے گئے تھے۔ چنانچہ طواریکی کو شمار بیٹا، کہ قبر کی ہی سہی، اگلی برسات تک تو اس کے  
آثار نظر آتے رہیں کہ سب سے سوائی کیزے اپنے گود کن آپ پیدا کرتے ہیں۔ ہاں سپاری کا یہ حوصلہ فدوی میں  
پیدا نہ ہوا کہ دو صفحوں کا کفن ہمارے ہاتھوں کے بیچ دم توڑنے کے لیے روانہ ہو گئے۔ نئی کی طاقتوں پر اپنا کوئی  
اختیار نہیں لیکن زعم ہونے کی اس سلی کا حاصل کی راد چاہوں گا کہ مضمون کی کتابت سے پہلے کا تب اپنا وصیت نامہ  
تیار کر لیتا ہے۔ اس کے برعکس جدید افسانوں پر نظر کیجیے جن کی کتابت جیسے اس طرح ہوتی ہے گویا مسجد کے  
مولوی صاحب کفن پر معرفت کی آیات لکھ رہے ہیں۔

ایک ایسے دورِ انقلاب میں جب کہ انسان نگار کو کلم سے نہیں بلکہ لوک سناں سے اپنا لوہا منوانے کے  
لیے کمر بستہ ہوں، اور چند دہر اور چہرہ روز و اخبارات میں اپنی ملاقاتی شناخت کا قلم باندھ کر رہے ہوں اور  
صحافت کے زور پر اپنا وہ حق مانگ رہے ہوں جو ادب کے زور پر انھیں نہیں ملا، کم از کم کوئی بھی دانشمند خدا اپنے  
ڈیڑھ جانتے کے چرچے پر کوئی ایسی اٹلی نہیں پکائے گا جو جوج چڑھا ہے کے پھوٹ کر نقصِ ابدن کا سبب بنے۔ لیکن  
ایسی دانشمندی بھی نہیں کہ اس آئی ہے۔ تنقید کی بھی تو معیت ہے کہ وہ دوست دشمن میں بھی تمیز نہیں کرتی، بلکہ  
جسکو وہ پسند کرتی ہے انھیں بھی گزروں پچھنے سے باز نہیں رہتی۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کے ہمدل اور انسانے مجھے  
پسند ہیں، لیکن جب ان پر قلم اٹھا ہوں تو تنقید پسند خاطر ہی کا نہیں، غبارِ خاطر کا بھی آئینہ بنتی ہے۔ سنا ہے  
آفرشب کے ہم سفر پر میری تنقید سے وہ اکیس دن خاطر ہوئی تھیں۔ اگر اس سے تو مجھے افسوس ہے۔ غم اس کی تلانی  
عبدالستنی نے ان پر ایک ہمدی کتاب لکھ کر کر دی، جس میں انھیں جھوٹا اور دھنساؤ لطف سے بھی بڑا بھول گار  
ثبت کیا ہے۔ یہاں تک تو خیر کوئی ہرج کی بات نہیں تھی۔ اپنا اپنا خیال ہے۔ لیکن عبدالستنی کے نزدیک دنیا کا  
صرف ایک ہمدل گار مس حیدر سے بڑا ہے اور وہ ہے نیم جازئی۔ جو ہر شمسوں کی بھی وہ جنش لب ہے جو کشتہ تنقید  
کے لیے گہوارہ جنائی کا کام کرتی ہے۔

احمد مشتاق اچھے بھلے شاعر تھے۔ انھوں نے نہ فراق کا کچھ بگاڑا تھا نہ فاروقی کا۔ لیکن فاروقی نے انھیں  
فراق کے ساتھ جا بجزایا۔ شاعرانہ فراق کا کچھ کیا، نہ فراق کا۔ لوگوں نے احمد مشتاق کے لئے لے لے لے لے ان کا انجام  
دیکھ کر اب انور خاں قمر قمر کا نقشہ کیا، کیونکہ اپنے کسی اسلوبیاتی نکتے کی وضاحت کے لیے فاروقی نے بیدی کے  
اسلوب کا مقابلہ انور خاں کے اسلوب سے کیا ہے اور انور خاں کے سپاٹ ہلے کو بیدی کے تہ دار بیان سے اگا

قدم پاتا ہے۔ نئے انسان نگاروں کو بھی بہت چاہا تھا کہ تنقید میں ان کا ذکر پہلے۔ انھیں تنقید کے چیلوں کا پتا نہیں تھا۔ سب پتا مانگتے ہیں۔

اور یہ سب کارہائے نمایاں تنقید و تنقید کے نہیں، اور میں تنقید کی قدر بھی جانتا ہوں کیونکہ جو چیز آدمی کے پاس نہیں ہوتی اس کی قدر وہ زیادہ کرتا ہے۔

میں خوب جانتا ہوں کہ جراح کے لیے تنقید کی ضرورت ہے۔ لیکن کیا کیا جائے اور اسے اکثر قلمبندوں میں ناقص مضامین اور فضیلت کا ایسا بکھیرا ہوتا ہے کہ جراح کے نشتر کا استعمال بھی قصاب کے بلندے کی طرح کر دیتا ہے اور اس ناگوار صورت حال کو جو چیز گوارہ بناتی ہے وہ اکثر و بیشتر تو ایک خیرے کا وہ کساوا بھٹکا ہوتا ہے جس کے ساتھ الجھے ہوئے انکار کی دس سیر کی گاتھ مرغان میں لڑھک آتی ہے۔ گردے میں پھنسی ہوئی ٹھنسی پتھری کا آپریشن ظاہر ہے اس طرح نہیں کیا جاتا۔ وہ خراج کا نظارہ فردے کے فرق سے واقف نہیں اور وہ گپ گل کو بلندے سے کانٹے ہیں، اور یہ بت جسکی تنقید کا شیوہ ہے، یا نشتر کا استعمال برآمد کی جٹاؤں پر کرتے ہیں، جو بہت پرست تنقید کا شعار ہے۔ چونکہ یہ دونوں کام تنقید کی سے کیے جاتے ہیں اس لیے ان شعائر سے انگ کوئی اور طریقہ اپنانا تنقید کی ستانت کو بمرود کر دیتا ہے۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ بعض حالات میں مسخر کی پھالی اور ایما عمار کی آخری پتا کا کہیے بنتی ہے۔

یہ ایک ایسی پھالی ہے جسے پانے کے لیے آدمی کو بہت سے نیک کام بھی تھا کرنے پڑتے ہیں۔ اگر مہاں نظیر بھی ہاتھ باندھ کر نمازیوں میں شامل ہو جاتے تو جوڑے چرانے والے کو کون دیکھتا؟ ظاہر ہے خدا دیکھتا اور مسکراتا۔ پس مہاں نظیر کو بھی بات گوارا نہیں تھی کہ بعد از مجبور و مقید سے خلاص کے مسکرانے کی مسامتہ بھی آجین لے۔ وہ جانتے تھے کہ ایسا ہوا تو خدائی نظر سے مبرا بدل جائے گی۔ آدمیوں کی سلطنتوں میں لوگ جیتے نہیں۔ ماداک اور سیوک، گستاخ اور رضا کاروں کے کیل گئے جوتوں کی آہٹ پر میرے مژدہ ہو جاتے ہیں اور انھیں چھرا جاتی ہیں۔ اس کے برعکس خدائی گستاخ، چاہے کاتبین ہوئے یا نگہین، اسرائیل ہوئے یا عزرائیل، سب کی آدمی نے کیا گرفت مائل ہے۔ مہاں نظیر کی جان پر فرشتہ موت تو ایسا بخارا میں گیا ہے جس کا لاشاؤ کہنے لوگ شہر کے صف آدم پیمانہ آئے ہیں۔

نہیں صاحب آپ مسکرانے کا حق مہاں نظیر بھی چھوڑنے والے نہیں۔ اس لیے جب محمود یاز ایک ہی صف میں کفر سے رکعت باندھ رہے ہوتے ہیں تو مہاں نظیر، موسیٰ کے کڑ کے نیچے کی ٹوٹی قبر سے کمر لگائے، اس آدمی کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جو چھپ چھپ کر اس آدمی کو ہلاتا ہے جو چپکے چپکے محمود یاز کے جوتے چراتا ہے۔ علامہ نے محمود یاز کو دیکھا اور نماز کے بعد مسامحات پر دھکا دیا۔ مہاں نظیر نے لہاڑی نہیں دھکی تو دھکا کیا دیتے تھے۔ ٹکڑ ٹکڑا، چنگی بجائی اور جل دیے۔ انھیں کہاں تو مومن کے قستوں کے نیچے کرتے تھے۔

مسامحات پر لکچر ہم نے علامہ کے سنے نہ ترقی پسندوں کے۔ ادب و افر مہدی پلا رہے ہیں، لیکن جانتے والے جانتے ہیں کہ ہم ان کے سامنے کیا چیتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب میں گنگا اشنان کے دھڑلے نولے ہیں کہ تنقید کے عوض پر جب بھی دھڑلے بیٹھے مسیح میں کاٹھ کے پیچھے کا صریح کرارہ کیا۔ تنقید کوہ ہولی اور

اب قبول ہمارے لیے بعد ا۔ یہ قاری بدستور ہے کہ ایسا لڑاؤ اب اور قاری دارین کے کام ہم سے ہو کر پائے۔  
پھر مساوات پر ہوں یا اصوات پر، ہم دوسرے کے ان بگڑوں میں سے ہیں جو سماں ظہیر کے ساتھ ہمالو کا  
دیکھتے نظر آئیں گے۔

لیکن جد علیہ السلام مرگوا انہو کا جو سحر آج بچھے میں بھیجیں سال سے پیش کردہ ہے، اور ابھی تک جس  
کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکا، سحرے کو بھی مجیدہ بنے پر مجبور کرتا ہے، کہ جنازے کو کاندھا سمجھ گیا سے قاری  
جائے۔ چنانچہ دستہ فضیلت نہیں تو وہ مال جائے کر ہی صورتات کے اصولوں کے مطابق لکھ جاتا ہے اور اگر  
ہو سکتا ہے، جد علیہ السلام کو اس کی حزل تصور تک پہنچاتے آئے ہیں۔ اس کام سے ہم اتنے تک گئے ہیں کہ جنازہ  
بھی بھی لڑا جن کے حوالے کر کے کسی جڑ کے نیچے بڑی چنے کھڑے ہو جاتے ہیں اور اس وقت بھی قاری  
حلیہ زار پر از رافعی آتی ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ ہم مجیدہ نہیں دے رہے، حالانکہ ہمارا تصور صرف یہ ہوتا ہے کہ سر کے  
رومال کو دستہ فضیلت میں تبدیل کرنا چاہیے، کہ اس طرح قریب ستانی قاصدوں میں دستہ کی فضیلت کو برقرار رکھنے  
کے لیے اپنی تنہید کی تاریخی افادیت سے حلقی جو خوش نہیں عموماً قاریوں کو ہوتی ہیں، ان سے ہم محروم ہیں۔  
وہ ہم سے یہ مجیدہ نہیں تھا کہ ہم بھی سال بہ سال ادبی دنیا کی سلسلہ پھرٹ کو فراموش نہ مضمون کی صورت دیتے اور  
اس طرح اسکا شدہ السالوں کا بھی اجماع ہوتا رہتا کہ مرگیاں کے نام ہر دن گزرتے ہونے کی ایک صورت یہ بھی  
فل آئی ہے۔

دیکھیے، میں ہلکا اور کمزور کام لے کر جب گاتھا نہیں چاہتا، البتہ اسے آپ مباحث نہ سمجھیں تو  
میں عرض کروں کہ میں ادب کا شب زعمہ نہ ہوں اور بڑی نمازیں پڑھتا ہوں، لیکن ساتھ ہی فکرا انسانوں پر بھی  
شکرانے کی قلم ادا کرنے کو فضیلت سمجھتا ہوں۔ چھوٹی نمازوں کا بھی اپنا ایک روحانی کیل ہے۔ اب دہے  
کھانچے کھانچے ہڈیوں کے ڈھانچے جو طماست کی کھات پر پیدا ہوتے ہیں اس لیے دم توڑ دیتے ہیں کہ مجیدہ  
تنہید میں جادواں ہو جائیں، تو ان پر تو صرف لڑ جانا ہی واجب آتی ہے اور وہ بھی اس مقام کے پیچھے نہیں جس کی  
مجیر کی صورتات لو مولود کے کان میں نوازاں دیتے کی ہوں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ قادی بڑی آزمائش تو یہی ہے کہ واسطے امداد ہے ہوئے قاری کو سرے نندہ  
اس ذاتی تجسس اس چندہ بحرانی اور آرزوے نکاح کو سرے نندہ جو آرٹ کی تخلیق دینا اس میں ایک سیاح کی  
طرح اسے لیے پھرتی ہے۔ قاری کا مصائب زدہ ہونے میں اور جھوٹ نہیں بولنے۔ تنہید جھوٹ بولتی ہے کہ کہ  
تنہید نظر پائی اور گروہی پاسدار ہیں کے تحت، یا اپنی المانہ غوث اور بلند فکری کی لٹائش کی خاطر، پر غریب جمادات  
دینے کے ہکھڑوں سے واقف ہوتی ہے۔ فساد جب ایک خاص قسم کے ادب کا نامی بنا ہے تو وہ ایک چمکدہ بان  
بلازمین کی طرح اپنی بے ساختگی کی طرف کرتا ہے، فساد اور قاری کا رشتہ بلازمین اور کنز سر کے رشتے میں تبدیل ہو جاتا  
ہے۔ گھنے والے بھی قادیوں کے دستہ گر بن جاتے ہیں، کہ ان ہی کی لٹاہ لٹاہ سے ان کی بے جاں تحریریں  
گراں بن سکتی ہیں۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب فساد خود اپنی چمکدہ بان اور طراری کا ایسا گرویدہ ہو جاتا ہے کہ نہ  
اسے قاری کی ضرورت رہتی ہے نہ فن کار۔ کہ جس کے ہاتھ کے، السانہ چلے پانے چلے، بہر صورت اس کا قلم پنا

ہوتا ہے، خود کام تنقید کو ادب تک کی ضرورت نہیں رہتی۔ وہ بڑی راقی ہے، ادب کے حوالوں کے بغیر انہوں کے ذکر کے بغیر تاریخ، فلسفہ، تہذیب اور معاشرتی علوم کے متن کے بغیر۔ یہ تنقید ادب نہیں بڑی، صرف تنقید بڑی ہے اور ایک ایسی زبان میں جو اس کا بار گون کہلاتی ہے۔

تنقید کا نقشہ برادری کی تعریف نہیں بلکہ شے کی صفات اور خصوصیات کا عین اور عاکر ہے۔ سکرین کی دیکھنے کو دیکھنے میں نہیں بلکہ اسے کہانے میں ہوتی ہے، اور اسے لکھنے اور لکھنے کے السائے کی بلکہ ایک تعریف کرنے سے نہیں جھکا ہوا۔ اگر انسان جذباتی اور تخیلی ہے تو اسے انسان دوستی کی حقیقت قاری کا لکھنا ثابت کرنا، فیشن پرستانہ ہے تو اسے اعتباری میلان کا علم بردار کہنا، ادب لیلیٰ قسم کی کوئی چیز ہے تو اسے شاعرانہ کہنا، خطیبانہ ہے تو اس کی نثر کے آہنگ کو پروکار کر دانا، لکھنا ہے تو اس میں طاعت کی سلاخ فوکرنا، لکھنا ہے تو اسطرح کی دوساکیاں بغل میں دے کر اسے دواں کرنا تنقید کا انیمیا کا کھیل ہے۔ ظاہر ہے ایسے ظاہر کردہ لکھنے والوں کے ہر ارشد ظہر ہے ہیں اور وہاں اپنے دہنے پتے مرل انسانوں کو بھار بھوک کے لیے ایسے سماںوں کے آسمانے پر لے جاتے ہیں۔

ایک طرف تو قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے، کیونکہ سکرین بننے کے لیے وہ اپنے اندر ہے ہونے قاری کو، جو سکرین کا بار گون نہیں بلکہ اپنے احساس کی زبان بولنا چاہتا ہے، ہوتا ہے۔ دوسری طرف انسان لکھنے قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے اور قاری کے دل اور مانع میں زخم ورنے کی بجائے قاری کی تنقید میں بار بار ہونے پر قناعت کرتا ہے، سمجھتا ہے کہ تنقید میں آگیا تو ادب میں بھی آگیا۔

لیکن تنقید مرد و عورتوں میں جان ڈالنے کا کام نہیں کرتی۔ تنقید سمجھتی اور ادب باز نہیں ہے، محض چھان لکھ، پرکھ اور حسین ہے۔ تنقید صرف اتنا کرتی ہے کہ وہ جو ہارے لیے پرستار تھا اسے حربے پر لکھ جاتی ہے۔ ہم کو واضح اور نیم روشن کو سنور کرتی ہے۔ فنی عجیبہ گویں اور سخی تہذیبوں کا شعور صفا کرتی ہے۔ تنقید سے تجربات قبول کرنے کے لیے ذہن کو ہموار کرتی ہے اور یہ کام ناکام تجربات کو کامیاب گھیتات ثابت کرنے سے تلف ہے۔

ترقی پسندوں نے معالجات میں باقی ہی دیکھی لی جتنی کہ اولیٰ کا اما سولی صوفی کے طو کات میں لیتا ہے مگر کوئی سولی کو خیر دے کہ قریب کے لیے پر حسن بدل کا نور ملو، الرود ہوا ہے تو اس کی نظر گھڑی پر جائے گی کہ کبھی لازماً کا وقت تو ہاتھ سے نہیں نکل جا رہا۔ تجربہ بحال سے اس گریز نے ترقی پسندوں کو پانے اور کانہہ میں کا ایما پانہ کر کے دیا تھا کہ عرض پر دھو بٹاتا (بھر پانی چاہے تا گھلا ہو) اور باجماعت لازماً کرنا (چاہے امام کرے لالا آواز ہو) ان کی کل مدد عالی کائنات ٹھہری تھی۔

اسی طرح اسلوب پرستی ترقی پسند لکھاروں کی نظر میں باقی ہی موسم بدعت ہے، جتنی کہ وہاں کی نظر میں ٹھہرتی۔ لیکن تہذیب اس کی خامہ پالیسی کی ہوتا اسی ایمان کا پیکر نہ بدعتی نے ہر قادیانے کی بجائے انسانہ چھوڑ دیا ہے۔ چنانچہ بلراج میں اس کے السائے "کیوزیشن پانچ" میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر قمر رحیم کو دست نامہ نظر آتا تو وہاں نے سمجھا کہ اس کے السائے کی تعریف دونوں پر مباح ہے۔ انسان اس کے آدھ میں بدعتی ہے بھی تو

ذکر دیت نام نے اسے بدعت حسن مہنار دیا ہے۔ انسانے کی تعریف سے ان کے سر سے یہ تہمت بھی اٹھ جائے گی کہ جدید انسانے کی طرف ان کا رویہ خصمیت ہے۔ اگر جدید انسانے کی عقاید و اخذ کو تقویت ملنا کرنا ہے تو صالح ہے اور اس میں ملامت کا استعمال موجب ملامت نہیں۔ دیت نام کا نامہ دیکھنے کے بعد دونوں عقادوں کو اس بات کی حاجت نہ رہی کہ یہ بھی دیکھیں کہ انسان انسانے ہے بھی یا نہیں، اور اگر ہے تو کیسا ہے۔ یہاں وہ اپنی سیاست سے بچھڑتے کہ قاری کو صحیح بات نہ بتاتے، کہ اس طرح ان کے ہاتھ سے دیت نام چلا جاتا جو بڑی مشکل سے مردوں کی فہمی کے ایک انسان نگار کے ہاتھ آیا تھا۔ خاطر نشان رہے کہ انسانے کا موضوع دیت نام نہیں، اس میں صرف دیت نام کا ذکر ہے، اور اس ذکر پر ترقی پسندوں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے کہ اہل اللہ کے لیے فقط کلمے Logos بننا ہے۔

اب تو غیر یمن کے ساتھ تصادم اور کچھ جیسا عقل عام کے بعد دیت نام کے لفظ میں وہ برکت نہیں رہی جو پہلے تھی۔ لہذا فکروں، انسانوں اور عقیدوں میں یہ نقطہ اس تہذیب کے مانند جھوٹا نظر آتا ہے جو نگار از جالے کے باوجود گلے سے اتر نہیں جاتا۔ مگر بھی یہ دیکھنا غیر شرع اور ثابت نہیں ہوتا کہ آخر میں را کے اسلوب کا وہ کون سا غیر خاص جس نے ترقی پسند آشیانے کے ان دوسرے عقائد کو پھیلنا کوڑا کر رکھ دیا۔ آئیے آج اس غیر کو ہم بھی جگر کے پار کرنے کے حوصلے کو نہیں۔ انسانے میں دیت نام کا ذکر، عقلی اور عقلی دونوں اعزاز میں اس طرح ہوتا ہے۔ آنے والے کل کا شعر، جہاں کھن، گہری، خلی آنسو گیس پھیلتی رہتی ہے، جہاں آنکھوں سے لہو بہتا ہے۔ ان گنت قافلہ فہم اور مانوس آوازوں کا شر جہاں ہمارا نام، دیت نام، ایک آواز مشرق سے مغرب اور شمال سے جنوب تک منج و شام، آکھوں پہر و چتر، جد و جہد اور جنگ کا لازوال ہتھیار ہے۔

اس ماسطوبی ترانے میں قلم نگار نے زبان کے اس چلاوے اور لفظوں کے اس بالاجال پر آدمی کی تہذیب کو سکھایا ہے؟ جب اتفاقاً غلیات بنتے ہیں تو خداوند رخصت ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید، اسلوب پرست اور موضوع پرست سبکی پر وہ کا عالم طاری ہوتا ہے۔ جدید اس لیے تعریف کرتے ہیں کہ انھیں خود کو ریلے بیکل بتاتا ہے ترقی پسند جاس لیے کہ آرٹ کے معاملے میں انھیں فرد وہ اور از کا رد نہ سمجھ لیا جائے۔ سرچند پر کاش کا انسان "عرف پر مکالمہ" جو کلمہ کی آمریت کے خلاف ہے، اس لیے باوجود عقلی ملامتی لہجہ کاری کے ان کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔

اسی طرح وہ جدید انسانے جو انسانی ملامت، طے ہے، زبان اور ماسلوبیت کی سطح پر دم توڑ رہے ہیں اور مادہ لطیف منظر قلم اور عقل جبرائیت کا ملامت بن جاتے ہیں یا لطف، چٹکا، حکایت، مصالحتی، جمالی اور نکاحی کا بے کیف نمونہ، ان کی بھی ایسی ملامتی اور اسطوری تفسیریں پیش کی جاتی ہیں کہ اس طریق کار کے تحت تو روم باری کا ہر مصلح ملامتی اور اسطوری قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہمارے ملامتی عقادوں کی حالت نسبتاً تولید کے ان رضا کاروں کی سی ہو گئی ہے جو دفتر کے اعمدا ہات پر کرنے کے لیے لگے، ہلے، بڑھے، بھکاریوں کو بھی کرائے لے

دلی اردو کا ادبی کی جانب سے منتظر کشن۔ سینار میں پڑھے گئے انسانوں، ان کے تجزیوں اور ان پر کی

مکی بحثوں کو کتابی صورت میں پروفیسر گوپی چند ہارنگ نے "نیا اورد افسانہ" کے نام سے مرتب کیا ہے اور دہلی اکادمی نے اسے شائع کیا ہے۔ راقم الحروف بھی اس سیمینار میں شریک تھا۔ اس وقت احمد آباد میں زیر دست قومی نصابات پر پا ہو گئے تھے اور میں ان کی وجہ سے بہت پریشان تھا۔ لیکن میری اس پریشانی میں مزید اضافہ کر رہے تھے۔ خراب افسانوں پر لکھے گئے وہ تجزیاتی مضامین جو افسانوں پر طاعت کی تہمت رکھ کر انھیں برا اعتبار سے اچھا اور کامیاب ثابت کرنا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے غلام سیمینار میں افسانوں کے لئے لینے کے لئے دلوں میں کیے گئے تھے۔ اس وقت مجھے یہ احساس ہو رہا تھا کہ ادب کے طالب علموں کے لئے یہ مضامین کیسے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ طالب علم بار بار افسانہ پڑھے گا، پور ہوگا، بال نوچے گا اور بالآخر خود ہی کو ظلم ٹھہرائے گا کہ خود اس کی فراست کا ہے کہ اسے افسانے میں وہ فنی اسرار اور معنوی ابعاد نظر نہیں آ رہے جو غاروں کی جو ہر شے غاروں نے اصرار ڈالے ہیں۔ وہ احساس کتری کا شمار ہوگا اور پھر زبردستی افسانے سے لطف اندوز ہونے کے لئے ایک قہری کی طرح کیوں کے تجھے پورا ہوا جائے گا۔ اور یہ سب محض اس لئے ہوگا کہ غلام نے افسانے کو بطور سیمینار میں مدعو قرار دے دیا ہے، بطور قاری کے نہیں پڑھا۔ افسانے کے بے جان اور بے کیف ہونے کا قاری کا احساس کیا ہے۔ اس کے اعصاب، افسانے کی طرف اس کے ذہن کی اولین لرزشیں اسے بتا دیتی ہیں کہ افسانہ افسانہ ہی نہیں کی گئی تھی۔ یہ محروم ہے۔ افسانہ ایک غیر تخلیقی تحریر ہے، پھر پڑھنے کے آثار کا پتہ دیتا ہے۔ ایک ایک افسانہ میں لسانی اور معنوی محاسن کی تلاش خود غلام کی شخصیت کو ایک بتاتی ہے لیکن، جیسا کہ بتا آیا ہے، یہاں بھی بصورتِ سچائی کا لکھن میں ڈالنا ہے اور کھونا سکھ کرے سکے کو باہر نکالنا ہے۔

ایک سیمینار میں محمود ہاشمی نے کہا تھا کہ ادارت ملوی حاصل بیت سکر ڈھم کی تالیفیں پڑھتے رہتے ہیں۔ میں خاموش رہا کیونکہ میں کون سے عظیم فن کاروں کو پڑھتا ہوں، اس کا بیان کیا ہے مگر اس نے بتا دیا کہ میں ملوی ہوں۔ میں کرم کتابی نہیں ہوں، لکھائیوں کا عاشق ہوں، ادب کا وہ میاں جو میاں کی کے آداب جانتا ہے۔ ادب میرے لئے نہ وقت گزاری ہے نہ عقدہ کشائی اسی لئے تفریحی ادب سے بھی انعامی اور ہوتا ہوں۔ تنہا چھوٹی ادب سے۔ ہزاری صورت اور میر آزادی دلوں سے معشوق طرح راز کھلتا ہوتا ہے۔ اور میں اس کی آوازوں کو کھاتا ہوں۔

"وضاحتی کتابیات" (جلد دوم) گوپی چند ہارنگ اور مظفر علی، میرے ساتھی ہیں۔ ۱۹۷۷ء۔ ۱۹۷۸ء میں، اس کتاب کے مطابق، لگ بھگ ۱۹۴۲ء اول شائع ہوئے ہیں۔ کرشن چندر کے "اس کا بد میرا جنم" قسم کے دو بار تفریحی ادبوں کے علاوہ، مرزا داسا کے دو ادبوں کے لئے لکھتے ہیں۔ پھر قرآن العین حیدر کا "کار جہاں دھار ہے" کی جلد اول ہے۔ ان تین داسوں کے علاوہ ہائی سب کے سب نام تفریحی ادبوں کے ہیں، مثلاً گلشن گلشن، آغا خاتون، حضرت موبائی، بدایا خانم، علیہ ہدین، انبیاء خاتون، ہر ضیہ، بیٹھیم، انبیاء، دیر و غیرہ۔ ظاہر ہے کہ وضاحتی کتابیات لہرست کتب نہیں ہوتی کہ جو کہ کوڈا کرکٹ چھپا سے ضرور میں لیا جائے۔ لیکن مرتبین بھی کیا کرتے، کہ بصورتِ دیگر ادب کا باب کو رازہ جانا، لہذا تفریحی ادبوں کا ذکر بھی ادبی ادبوں کے طور پر کرنا پڑا۔ ہارنگ کی افسانے کی پہلی وضاحتی ادب کو ظاہر میں نہیں لاتی، وضاحتی کتابیات میں جوڈان آرٹ ہے اسے کتاب





ماننے ایک مقصد ہوتا ہے۔ داستانوں پر کتاب لکھنا۔ ایسے مقاصد پارہے اور فرسودہ کتابوں کے مطالعے کو بھی دلچسپ بناتے ہیں۔ خدا کو اس کے مطالعے کا پھل ملتا ہے۔ قاری خدا کی کتاب پڑھ لے گا لیکن داستانیں نہیں پڑھے گا، کیونکہ اس کا مطالعہ مقصدی نہیں شوقیہ ہے، اور اسی لیے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے اور ان کتابوں پر وقت برباد کرنے کے لیے رضامند نہیں ہوتا جو وہ بے ذہن کے لیے دلچسپی کو مٹاتی ہیں۔

دوسرے شوقی فاضل سی یکن، بھول آؤں، وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی لگاتا ہے ان میں اس کا شوقی فاضل بھی شامل ہے۔

حقیقی اور حقیقی صلاحیت حلیہ خداوندی ہے۔ یہ بہت عام بھی نہیں۔ وقت کا سٹاک اچھ چھ نام جن لینا ہے جو جلدواں ہو جاتے ہیں، باقی وہ چار دہائیوں میں بھلا دیے جاتے ہیں۔ اکثریت کے لیے تو رسالوں کے مطالعات ہی ان کا دھن بننے ہیں۔ گھسنے والوں کے چہرہ کی گھست کے لیے ادبی تاریخ کے وہ اوساق کافی ہیں جن میں خالق صبر ساحل وقت پر فطرت جہازوں کی ماحول پڑے ہوئے ہیں۔ یہ مطالعہ ہی قچ خدا کی کما حقاس کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے فن کاری چند بے اختیار شوق ہے، ایک ایسی اعمدہ فی حقیقی گن ماحول جہت کا وہ نظار جس کے سامنے آدمی خود دست و پا ہے۔ فن کاری جنون ہے، یہ طلال خط ہے، کیمیا کی تلاش کا پاگل کر دینا وہ جذبہ ہمارا طرم جو الفاظ کو شتروں میں مطلب کر کے نئی دنیا میں ملتی کرتا ہے۔ بہت کم لوگ اس مقام پر پہنچ سکتے ہیں۔ زیادہ تر تو اپنے شہید بے دکھا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ حقیقی کے اس عظیم جذبے کے بلیر بڑی مجلس، بڑی دار لیس ہارو بڑے مارے نہیں کہے جاسکتے۔ حقیقی کا یہ جذبہ جاتا شہید یا اور طاقتور ہوتا ہے کہ جب تک فن کا نام ہے اعمدہ کے آسیب کو ہر نہیں لگاتا، اسے جھن نہیں آتا۔ فن کار کے لیے ماہانہ تاج کا سال ہی عاید نہیں ہوتا۔ حقیقی کی جن میں دیکھی، ان جانی اور اعمدہ قوتوں کے حضور میں وہ مگر ہوتا ہے، وہاں ساحل کی سبک ہاروں اور ممانیت کا سے خیال ہی نہیں آتا۔ وہ آرٹ کے لیے زندگی کا تاج نہیں کرتا بلکہ آرٹ ہی اس کی زندگی میں ہوتا ہے۔

خدا کی مصیبت یہی ہے کہ وہ فن کاری سے واقف ہوتا ہے۔ وہ آرٹ اور ان آرٹ کے فرق کو جاننا ہے۔ وہ شاعر میں تیز کر سکتا ہے۔ اور تک بندوں کے لیے، وہاں ہے وہ شتر کے ہوں یا قلم کے اس کے دل میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ وہ حقیقی کے جنون اور کھینے کی بیماری میں غارت کر سکتا ہے۔ ایک کیز ہوتا ہے جو کھینے والوں کے ذہن میں سرسراتا ہے اور اس کے نواب سے وہ بیٹھی خارش پیدا ہوتی ہے جو صرف قلم گھسنے سے راحت پاتی ہے۔ یہ کیز آدمی کو کسی کام کا نہیں رکھتا، نہ وہ زندگی سے لطف لے سکتا ہے نہ اب سے۔ اوسط درجے کی چیزیں کھینے کے لیے وہ اپنی ادب تک پڑھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ کھینے والے ادب کے ایک عام قاری سے بھی گئے گزرے ہوتے ہیں۔ عام قاری ادب کو بھونکتا ہے، عظیم فن پاروں کی دنیا میں جیتا ہے اور خلاقی ترین ذہنوں کی صحبت اسے بھر جاتی ہے۔

اس کے ذہن کی دنیا مار مار تک تصویروں کا گھر خانہ ہوتی ہے۔ ذہن کی ایسی تمام آماجگاہوں سے کھینے والا محروم ہوتا ہے۔ وہ حقیقی کے کرب میں نہیں بلکہ کھینے کی اذیت میں مبتلا ہے۔ وہ اپنی اپنی کلام ہوتا ہے، ہر فنکار خدا کا ناما ہوتا ہے، اپنی شناخت کے لیے اچھ بھلا رہتا رہتا ہے، اور یہ سب مذاہب میں اس لیے جھیلتا ہے کہ اپنی

تخلیق ملا جھٹوں کا اندازہ کیے بغیر اس نے ایک روگ پال لیا ہے جس نے ایک مارل آدمی کی زندگی اس پر حرام کر دی ہے۔

قاری یہ روگ نہیں پالتا۔ وہ خوش ہے اپنی کتابوں کی حرم سرائیں۔ وہ کمن ہے تخلیق کی ترقی ہوئی ہو۔ مگر میں۔ اسے اپنی انا کی مدغم ناہیں جانے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس کا اندرون چراغاں ہے خلاق دماغوں کے قلموں سے۔ وہ صرف دھند کا مارا نہیں، کہ ادب وہ خزانہ ہے جو سب کی دسترس میں ہے اور اس سے بغیر اب ہونے کے لیے کسی تعلیم کی ضرورت نہیں صرف تیاری شرط ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ادب کا مطالعہ کتاب غم بھی نہیں کہ عالمانہ پیدار کی تسکین ہو۔ لسانیات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی ہندو مسلم مسئلے پر ایسی عالمانہ بحث کیسے کر سکتا ہے جو مثلاً "سینا" کے شمارے میں شامل ہو؟ طوائفوں، موجوں، ایلیگزندی اور جوں ہوتی لڑکیوں کی تعلیمات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی عالم کیسے ہو سکتا ہے؟ چنانچہ ادب کا قاری دانشوری کے چار کی تسکین بھی نہیں کر پاتا۔ اگر ادب کے ذریعے نفس کے کوئی سبق ہیں تو یہی کہ آدمی غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو بدل چلا جاتا ہے اس کی امدادوں کے ساتھ وسیع ہوتے جاتے ہیں اور زندگی کے غم و نشاط کا فرق ان اسے گمراہی کشادگی سے ملاحظہ کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیں تو ادب کے جس قاری کی ہم بات کر رہے ہیں وہ ہمارے زمانے میں شاعری کا نہیں بلکہ نثری اسٹائل کا پیدا کردہ ہے۔ وہ جدید میں شاعری کا چلن ایسے بھی کم ہو گیا اور ہمارے یہاں شاعری غزل کی ہم سبق میں کہہ سکتی ہو غزل نے ایک طرف تو مشاعرے پر پانچے اور دوسری طرف غزل گانے والوں کی محفلیں۔ دونوں مادی خطے ہیں اور لڑائی کا تحریری جز ہے، جو تجزیے کی فعال دہلی سرگرمی ہے۔ ہماری بات کو آپ غلط سمجھ نہ پہنچائیں تو میں یہ کہنے کی جرات کروں گا کہ غزل گو شاعروں کے وہ طائفے جو ہر شہر اور ہر قریبے میں بکھرے چلے ہیں، ان میں بھی بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جو کج سبق میں ادب کے قاری ہوں۔ یہ شاعر مشاعرہ بن رہے ہیں، ادب نہیں پڑھتے۔ ادب کا کیا ذکر، شاعری میں بھی ان کا مطالعہ کر رہے تو صرف زبان کے مسائل کی غزلوں تک محدود ہے۔ اکثر و بیشتر تو وہ ان شعروں پر ہی گزارا کر لیتے ہیں جو مشاعرے میں ایک دوسرے کی خور کیے جاتے ہیں۔ نگار شاعری ان کے نزدیک تراویح کی وہ نمازیں ہیں جو بستر کے دولے صاف کرانے کے عوض ان کے گئے پڑ گئے۔ صاف کہتے ہیں کہ نظم ان سے نہیں پڑھی جاتی۔ ماسٹر اور اختر الایمان کی شاعری ان کے لیے دکنیات کی قسم کی کوئی چیز ہے، یعنی آمد زبان کا ایسا جدید روپ جو قدیم روپ ہی کی مانند "قنول" کے کام بھی لگے۔ جس طرح صورت پر عکرائی کے لیے مرنا کا شوہر ہونا کافی ہے، اسی طرح شاعری پر عکرائی کے لیے صرف غزل گو ہونا کافی ہے۔ آپ جناب بھی ہیں اور صاحب بھی، جب کہ ادب کا تمام قاری اس ظلمی صاحبیت سے محروم رہتا ہے۔ میرزا نادر اور اپنی زبان کے لوگ آمد ادب کو ان ہی صاحبوں کے کلام سے جانتے ہیں۔ شاعروں کے رنگتے ایسے بہت سے شاعروں کو پیدا کر دیا ہے جو دوسروں سے غزلیں لکھنا کر پڑھتے ہیں۔ شاعروں کے ذریعے نہ صرف جمائی حیولیت حاصل ہوتی ہے بلکہ حکومت کی سرپرستی بھی۔ دلیروں کا شعر ادب سے کچھ بھی لینا دینا نہیں ہوتا، اس لیے کچھ بھی لے دے بغیر جب وہ اقلیت یا اقلیت کی زبان کی سرپرستی کرنا چاہتے ہیں تو اپنے قد

ہم سے مشاعروں کو کولواتے ہیں۔ وزیر آتے ہیں تو ان کے ساتھ اخباری رپورٹر بھی آتے ہیں اور ٹی وی کے کمرے بھی۔ شاعر کو شہرت، مقبولیت، دولت اور اہل اقتدار کی سرپرستی ملتی ہے۔ پیسے، اور کچھ نہیں تو اس سے بھی اردو کی چمیل، چمیل قائم ہے، مشاعرے تو ہوتے ہیں، اور لٹرے اور اردو کا نظریہ نہیں تو ہوتی ہیں، جشن تو منائے جاتے ہیں۔ سمجھئے ہے کہ ہر شہر اور ہر گاؤں میں اردو کا نام ان ہی غزل گو یوں کی وجہ سے زندہ ہے اور نہ ہوں تو لوگ یہ بھی بھول جائیں گے کہ اردو زبان ہے کس جہ کا نام۔ اس احترام حقیقت کے بعد میں پھر اس حقیقت کی طرف توجہ دانا چاہتا ہوں کہ غزل کا شاعر اردو ادب کا قاری نہیں ہوتا۔ اس کے لیے صرف غزل کا شاعر ہونا کافی ہے اور اس حقیقت میں اسے اتنی مراعات حاصل ہوتی ہیں کہ ادب پڑھنے کی اسے ضرورت نہیں رہتی۔ غزل اس کی کل کائنات ہے اور اس کائنات کے باہر ادب، آرٹ، کلچر، نظم، ناول، ڈراما، المان، تنقید، دیگر روایات ہیں جن کے لیے غزل اس کے پاس نہ ملتی ہوتی ہے نہ ان میں دلچسپی۔ ادب ان کی کل دنیوی سرگرمی نہیں۔ ان کا زیادہ وقت مشاعروں کی مدار ہماگ میں صرف ہوتا ہے۔ مطالعے کے لیے انہیں جس قدر کیسوی کی ضرورت ہے، وہ کم ہی پھر آتی ہے۔ شاعروں پر کتابیں لادنا گھوڑے پر گھاس لا دینے والی بات ہو گئی ہے۔ خاندانوں کی ماس تو ہیں نہیں جو شاعروں سے ملے ہوئے ہوئے کا مطالعہ کر کے مضحکہ خیز ہیں۔ انہوں نے یہ ہے کہ وہی پڑھا لکھا طبقہ جہاں سے ادب کے ذہین ہماری پیدا ہونے کی امید ہوتی ہے، یعنی اسکول، میچرز، کالج کے اساتذہ، صحافی اور گاؤں گاؤں پہلے ہوئے غزل کے شاعر، وہی ادب کے سنجیدہ مطالعے سے پہلو تھمی کرتا ہے اور غزل کے اشعار پر عجیب کر کے ایک بھڑکاوہ پر غریب ادبی شخصیت کے دکھاوے پر مطمئن ہو جاتا ہے۔ میرا استعداد شعر گوئی کی قدر رکھتا نہیں ہے، نہ ہی میں چاہتا ہوں کہ صرف گئے چنے یا منتخب روزگار نوگ شاعری کرتے رہیں، کوئی نہیں جانتا کہ کس میں تخلیق کا جوہر پینا ہے، تاہم کہ معنی خیز اور فکر خیز کی دشمن منزلوں سے گزر کر وہ اپنا طرز سخن نہیں پاتا۔ جسے تخلیق کا کیا مہا یک سحر شعری، گری اور ادبی سر زمین میں ہونا چاہیے۔ جس زبان میں وہ شعر کہتا ہے اس کی شعری روایات، ادبی امتیاز اور اس کے طبع اور تہذیبی سرمائے سے اسے واقف ہونا چاہیے۔ بالخصوص وہ اچھا شاعر نہیں بنا سکتا جسے بھی دلتے میں رہے گا کہ مطالعے کے ذریعے وہ شعر و ادب کی دولت سے بالابل ہوا۔ تسکین کا یہ پہلو آج کے ادبی حلقے میں نہیں نظر نہیں آتا۔ غزل عام مشاعرے میں شاعروں کے ہاتھوں میں تفریح کا ایک ذریعہ ہے اور کچھ والا اداؤں سرور نے مشاعروں کی رہی کسی ادبی اہمیت بھی ختم کر دی ہے۔

جب تک شاعری سننے سنانے کی چیز تھی، آواز اور دل سے کام لیا جاتا تھا۔ شاید اسی سبب سے ہمارے مذکوروں میں تنقید نہیں ملتی۔ شاعری اور ادب جب تحریری شکل میں نظر آدی مطالعے کا ذریعہ بنے، زیادہ معنی خیز تہذیبی ماحول پیدا ہوا۔ بڑے مایہ ناز ادب کی تنقید و تحسین کے لیے تنقید کا ذریعہ بن گیا۔ شکسپر، ملٹن، کیلس کے پیچھے نئے نئے ماحول تنقیدی رسالت ہے جو انگریزی کے علاوہ ہر ادب کی دوسری زبانوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ شکسپر کو آپ تنقید میں دیکھ سکتے ہیں، پڑھ کر لطف اندوز ہو سکتے ہیں، لیکن اس کی مکمل تنقید کے لیے اس کی گرائیوں کی قلمدانے کے لیے ان تنقیدوں کا پڑھنا ضروری ہے جو بہترین زبانوں نے اس پر لکھی ہیں۔ ان کے حوالوں کے بغیر آپ شکسپر پر لکھ کر نہیں کر سکتے۔ کیلس اور ایلین کی شاعری کے نکات اور جہتوں کو آپ تنقید کے بغیر نہیں سمجھ پاتے۔ سو تنقیدی

کا یہ اور سادہ پر گھسی گئی تنقیدوں کے بغیر ان کی اداسی کی لہریاں نہ جیتیں، ہماری دسترس میں نہیں آئیں۔ یہی سب ہے کہ ان فن کاروں پر جو بھی نئی کتاب آتی ہے، قاری اسے پڑھنے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ قاری اس نکتہ کا ہر لمحہ نہیں ہوتا جو مبدع لفظی جیسے نکتوں میں پائی جاتی ہے کہ ہر فن کار کے متعلق وہ خود فیصلہ کرنے کی طاقت رکھتا ہے۔ وہ بے دماغوں اور مفکروں کی قدر پہچانتا ہے اور ان کے انکار کی روشنی سے اپنے اہل کو نور کرتا ہے۔ وہ مبدع لفظی کی طرح تھکد میں یہ فیصلہ کرنے کے لیے نہیں پڑتا کہ آیا کہیں ہالغ شاعر تھا یا ہالغ بلکہ بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑتا ہے، اور بصیرت جیسے جیسے پڑتی جاتی ہے اور فن کار پر برقی کتاب کے ساتھ اس میں اضافہ ہوتا ہے۔ خودداری کا چند لٹونا جاتا ہے، اور آخری فیصلوں کی قطعیت پر پہنچنے کے نو شایانہ جوش کی بجائے قاری کا ذہن گرو احساس کی اس قائم چارہائی میں سرخوش و سرشار رہتا پسند کرتا ہے جہاں تخلیق تجربات اپنی سرعت کا حسن منواتے ہیں اور قطعی فیصلوں کے آمرانہ غضب کی آگ برداشت نہیں کر سکتے۔

یہی نہیں، کہیں ہالغ تھا یا ہالغ، جوش، فراق، مجاز، بیدی اور منو بے فن کار تھے یا چھوٹے، ایسے فیصلوں پر پہنچنے کے لیے قاری اپنا ہی بلکان نہیں کرتا۔ "میلے ہیں ذوقی اہل، گنہگار کمرے ہیں۔" کی طرح قاری فن کاروں سے سلوک نہیں کرتا۔ وہ ہر ایک کے فن کا جائزہ لیتا کہ قبول کرتا ہے اور اس کا ہوش، حیرت زدہ اور محو ذہن اس جدلیات کی جولانہ ہوتا ہے۔ یہ فیصلوں پر پہنچنے کے اعصابی تناؤ سے بالکل عتف چیز ہے۔ خدا کے اندر رہا وہی قاری جتنا جامع اور متعبد ہو گا، اتنا نہ چاہا کیوں، جا کا نہ فیصلوں اور فیصلہ خیزوں سے محفوظ رہے گی۔

قویٰ عرض ہے کہ ہاتھ کا ادب کے جس قاری کو جدید نثر اور اس کی اصناف نے پیدا کیا وہ شاعری کے قاری، خصوصاً ہمارے مشاعروں کی غزلیہ شاعری کے دلدادگان، سے عتف تھا۔ غزل کی مانند انسانے کو مشاعرے کے پلیٹ فارم سے ان پڑھ سا محسوس کے سامنے مانا نہیں جاسکتا تھا۔ اسے تہائی میں بیٹھ کر پڑھنا تھا۔ کم از کم قاری کا پڑھا لکھا ہونا ضروری تھا۔ انسانے میں لفظوں کے الٹ پھیر، مضامین کی تکرار، تھکد و فرود کی، پیش پا ادا کی کی اتنی محبت نہیں تھی جتنی کہ غزل میں، بلکہ یہ چیزیں جو غزل کے لیے قید بات تھیں۔ انسانے کے لیے زہر ہلال ثابت ہوئیں۔ غزل کو تو شاعر کا نرم، مٹلی کا نغز یا غرور شاعر کا عروض و آہنگ جس کی آہل ایک پہنا تک کیفیت ہوتی ہے، منجھل لیتا ہے۔ انسانے کو تو اپنے ہی جیروں پر چٹا پڑتا تھا۔ اس میں اگر ناز کی، ہندرت، ایجاز، بصیرت، زبان و بیان کا حسن، کہانی کی دروہست، کردار کی جوش کشن، خطابندی، جزئیات نگاری، فلسفیانہ سوچ و سوچ، نفسیاتی گہرائی، سماجی اور اخلاقی مسائل کا عرفان، گروہ پیش کی دنیا کا نقش، تصویر کشی، ایچ سازی، علامات اور اساطیر کا استعمال، اور زبان کے کھر بے پنا سے لے کر ہر کیف اختصیت تک کی پہنائیاں نہ ہوں تو انسانے کی قیمت چرنی کی رہ جاتی ہے جو چرنی مار کر دسائوں میں چھپ کر انہی غیر تربیت یافتہ لوگوں کی ذہنی تفریح کا باعث بنتا ہے جو مشاعروں، محروں اور قاریوں کی تھکس گماتے ہیں۔

ناول، انسانے اور امارے کا قاری، شاعری کے مقابلے میں نثر کا دلدادہ ہونے کے سبب تنقید میں جن علوم کا ذکر ہوتا ہے، مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات وغیرہ، ان کی طرف زیادہ مائل ہوا۔ وہ علوم جن کا خصوصی طور پر شاعری کے ساتھ تعلق تھا، مثلاً عروض، قواعد، منافع، بدائع، علم بیان، لسانیات وغیرہ، محروں اور قاریوں

بچے مکے اور چڑائی کے سبب، ہندوستان کا ریں ہائے اور سدھانت شاستر ہو یا عربی قاری کاظم بیان، وہ قاری اور خدا کے لیے زیادہ کارآمد ثابت ہوا۔ وہ خدا جہاں علوم میں دلچسپی رکھتے تھے، وہی ان میں نئی روح پھونک دینے کے دراصل کشتن، ڈرامے اور شاعری کی مغربی تنقید نے تصورات اور خیالوں کو لے کر آئی تھی اور وہ ادب انسان اور زندگی کو ایک ایسے نئے تناظر میں دیکھ رہی تھی جہاں قدیم شرقی از تصورات از کا دھڑلے اور فرسودہ نظر آتے تھے۔ ہمارے زمانے میں نثران تمام افکار و خیالات کی ہاڑی گاہ تھی اور اسی لیے انسان کا قاری فزل کے عاشقوں کی یہ نسبت زیادہ ہوش مند، باشعور اور زیرک بن گیا۔ ذہن کی یہی رنگارنگ تربیت اسے تعلیم شاعری کی طرف لے گئی کیونکہ فزل کے مقابلے میں علم زیادہ پہلو دار، ماجرانی، وارداتی، ارامانی اور paradoxical ہوتا ہے۔ وہ علم چونکہ مشکل، جہدار، وحید اور مبہم تھی اس لیے گہرا مطالعہ چاہتی اور قاری ان مضامین کو بھی دلچسپی سے پڑھتا جہاں کی تفہیم اور سمجھیں کیسے جاتے۔ یہ مضامین فزل کی رسمہ تنقید کے مقابلے میں فکر و احساس کے وسیع تر مشقوں کا احاطہ کرتے۔ چونکہ ہمارے پس ماندہ ملک کی کوئی بھی علاقائی زبان اس قدر ثروت مند نہیں تھی کہ وہ قاری کی جو محنت ہوئی ضروریات کو پوری کر سکے، اس لیے دوسری زبانوں کے اعلیٰ ترین ناولوں، افسانوں اور ادا سوں کے تراجم بھی کثرت سے ہونے لگے، جو سبب شوق کے لیے نازیبا بنے اور ذوقِ خمس قاری کو دوسری زبانوں کے مطالعے کی طرف لے گیا۔ وہاں اس نے شعر و ادب کے ایسے مظاہر دیکھے کہ مبہوت اور مسحور ہو گیا۔ انہی زبانوں کے ادب، خصوصاً شاعری اور ڈرامے کا مطالعہ آسان نہیں تھا، لیکن شوق اور لگن اتنی شدت تھی کہ وہ محض ادب کا قاری نہ ہو کر ایک ہر جوش اور محنتی طالب علم بن گیا۔ ذوقِ ادب ایک ایسے شغف میں بدل گیا جو اس کی ذہنی کا اڈھنا چھوڑتا تھا۔ اب اس کی دسترس میں شرق و مغرب کے قدیم و جدید ہر فن پارے تھے اس کی ذہنی و دنیاوی کی ثروت مندی کا تہ اور تھانہ چھوڑا۔ وہ کتابوں کا عاشق، مطالعہ کا رسیا، جہاں افکار کا ہم جہ، عقل کی کرشمہ ساز یوں کا شاہد اور آرٹ کی فلسفاتی دنیاؤں کا سراج تھا۔ اس کا ذہن قصوں کا رنگ گل، تصویر یوں کا نگار خانہ، کہانوں کا رنگ بچھ اور تان آذری کا سوسنات بنا۔ اس نے سنی لفظوں کے چھکنے کی کنوری آواز، لہان کے جل ترک کا سرحد چھ اور بیان کے آہنگ کا پراسرار سنگیت۔ اس نے دیکھا وہ سب جب زبان کی داریوں میں بیان کی بہاری خیمہ زن ہوتی ہیں، جب ملاحیوں کے لٹھاتے سوارے انسانوی خداؤں کو نیم روشن نیم تاریک وحشتوں میں گمراہ کرتے ہیں اور جب استعاروں کی دھنک کھل کر اسالیب کو رنگ کا فنکار بناتی ہے۔ وہ جانتا ہے نقطہ کیسے لگا سکتا ہے، سنی کے موتی کو تخیل کی کرن کیسی نزاکت سے چھوتی ہے، اور سفید کاغذ کے سیاہ حروف کیسے جگمگاتے شہروں، خاموشی دیکھتوں، انسرود شاموں، چٹھائی وہ پہرہوں، گلیوں، ادا روں، اور گھروں کے پرتے مرقعوں میں بدل جاتے ہیں۔ جی ہاں وہ آرٹ کے جادو، ادب کی ہسرت اور پختہ سخن کے اسرار سے واقف ہے۔

ادب کا یہ قاری شاعری اور فزل کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے، بلکہ جسے بلند جہیں خدا حمد و کلاں صاحب ادب کہتے ہیں، یعنی انسان، اس کا پیدا کردہ ہے۔ نو عمری کا وہ زمانہ جب کہ وہ ادب کی سرحد میں پہلا قدم رکھتا ہے، شاعری کے لیے سازگار نہیں ہوتا، کہ شعری تعلقات اپنے واقف، مشکلات اور زبان و بیان کی نادرہ کاری کے سبب

میں ذہنی، تخلیقی، متانت اور کثرت خیالی کی متقاضی ہوتی ہیں وہ سوائے محدودے چند کے سب کو حاصل نہیں ہوتی۔ پھر نو عمری کا زمانہ عالم رنگ و بو کی شائستگی اور دیانت کا زمانہ ہوتا ہے، اور یہ کام ناول اور افسانہ شاعری سے بھرپور پر کرتے ہیں۔ ہر آدمی ایک ہند کتب ہے اور ناول نگاری کتاب کھولتا ہے۔ ہر آدمی ایک درق سادہ ہے، افسانہ نگاری درق پر افسانہ نگار ہے۔ انسان کے ظاہر اور باطن کی ان ریکی بان جانی دنیاؤں کی دریافت ایک ہم سے کم ثابت نہیں ہوتی۔ یہ بات ہم جوں ہی اس نئے سے الگ چیز ہے جس میں غزل کا رسیا عالم ہر شعر کے اندر لہو لہو سے بھی بھول رہتا ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ اردو کے ہزاروں غزل گو شاعر، اور ان کے لاکھوں سننے والے، ذہنی نشوونما کی کوئی نشانی نہیں رکھتے۔ وہ جہاں چھبیس سال کی عمر میں تھے، چونسٹھ سال کی عمر میں بھی وہیں رہے ہیں۔ وہی اساتذہ سخن کے فرسودہ لطیفے، اصلاط سخن کی پاریتہ باتیں صحیح توفیق اور مردخ کی بے اثر اور بے کیف و قیہ جہاں ایک ایسے محدود اور محسوس ہوتے کی نشان دہی کرتی ہیں جس کا عام کاروبار سے کوئی سروکار نہیں۔

اردو ادب کا یہ قاری آج آہستہ آہستہ محسوس ہوتا ہے اور اسے قسم کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ جو ہے افسانے کا ہے۔ دنیائے افسانہ کے لیے جتنی بھی گلی ہے۔ افسانہ اس زندگی کا جز نہیں، اس کے بک بک ہلاتے پرانتکار خمیں اور سرچر پرکاش کے بعد کسی اور افسانہ نگار کے مجھ سے نظر نہیں آئیں گے۔ ایک اور نام نکلا، انکا اضافہ کر لیجیے مگر غلطی ظاہر ہے۔ دوسروں کے یہاں بہت ہوا تو ایک آدمی قابل برداشت افسانہ لکھ جائے گا۔ لیکن افسانہ نگاری غزل گوئی نہیں ہے کہ ایک شعر بھی اچھا نکل آتا تو غزل پر مرقع و جی رہا گیاں نہیں گئی۔ ہمارے یہاں تو نہیں لیکن دوسری زبانوں میں جہلوں اور افسانوں کا رشتہ قاری سے براہ راست ہونے کے سبب، ناول اگر مارکیٹ میں ناکام ہوتا ہے تو دوسرے ناول کے لیے ناول نگار کو بلاشر نہیں ملے۔ جو یہ افسانے کا کوئی مارکیٹ نہیں ہے، کیونکہ اس کے خریدار نہیں ہیں۔ رسالوں میں جنم لینا اور رسالوں میں دفن ہونا جو یہ افسانہ نگاروں کا عقد ہے۔ اہل کلامیوں کے قائم ہونے کے بعد بہت سوں کو کتابوں کا کلن بھی مل جاتا ہے۔ جہاں تک رسالوں کا تعلق ہے، اردو میڈیو کرکٹ پر قیامت کر چکا ہے۔ اوسط رسالے میں اوسط ذہن کا آدمی، اوسط درجے کے افسانہ نگار یا شاعر پر محسوس لگے کہ سب کو اوسط ہے کی خوشگیم بچپنا ہے۔ چھوٹے رسالوں میں بڑے نام بھی نظر آتے ہیں لیکن باقی ایسی نگارشات کے ساتھ جو رسالے کا وزن نہیں بڑھاتیں اور بڑے ناموں کی قدر کم کرتی ہیں۔ نئے نئے ادب میں ان طوائف کے ذریعے آنا چاہتے ہیں جو انھوں نے ان افسانہ نگاروں پر لکھے ہیں جیسے ادب اپنے دائرے سے خارج کر چکا ہے۔ میڈیو کرکٹ پیشہ خود لرچی پر مبنی ہے۔ اسے بھی زندگی اور ادب کا trivialities کا احساس نہیں ہوتا۔ یا اپنے پھار کی تسکین کے اسل ہڈیے پر دنیائے ادب کی بیکریاں سڑتوں کو ترانہ کر دیتی ہے۔ میڈیو کرکٹ غم گھٹنوں کا ایک ایسا مقلد ماتی ہے جس میں انبساط اور نشاط کا سرچشمہ شعرو ادب نہیں رہتے بلکہ خراب چیزوں پر باہمی مدح و تحسین کا وہ پرنسپل سلسلہ ہوتا ہے جو کسی شخصیت کے اندر دلی ہکا زکات ہو رہا ہے۔ ایک مقلد میں میڈیو کرکٹ ادب کا نہیں بلکہ نفسیات کا مسئلہ ہے۔ اس میڈیو کرکٹ کے ساتھ ادب کے قاری کا کوئی رشتہ نہیں۔ وہ اس طرح خود کو گروہ کا آدمی نہیں۔ خالصتہً ان کے ادب میں دلچسپی ہے نہ ان کے مسائل میں سند و زنگی ہوتا ہے نہ انانیت کا احساس کی سڑتوں کا سرچشمہ اس کی ذات نہیں بلکہ وہ عظیم فن

پارے میں جن میں وہ اپنی ذات کو نکال دیتا ہے۔ اس قاری کے لیے انا ادب فن پارے تخلیق کرنے کی بجائے  
کارہائے انسان اور انسان نگاروں کے حواریوں کی نگہیں ہوتی ہیں۔ کارہائے تنہید پر مبنی ہیں۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ  
ایک باشعور قاری اپنی فرصت کے قیمتی لمحات اس ہو کس ہو کس کی خبر کرے گا جس پر میز پر کئی چوتھے درجے کے رسائل  
میں پلہ رہی ہے؟

تو یہ ہے کہ ”شب خون“ جیسے معیاری رسالے میں جس میں ایک پرے دور کی ادبی تاریخ بکھری  
پڑی ہے، ایسی کارہائے کہانیاں شائع ہوتی ہیں کہ اگر ان کی اشاعت کی کوئی وجہ ہو سکتی ہے تو صرف مدبر محترم کی  
کشادہ قلبی ہے۔ لیکن چونکہ ہر بھی نئے افسانے کے پرچش حنائی ہیں، اس لیے قاری بھی محسوس کرتا ہے کہ جو بھی  
افسانہ رسالے میں شائع ہوتا ہے، وہ کم از کم ایک نئی طرز کا نمونہ ہونے کے سبب ہم ہوتا ہے۔ لیکن قاری یہ کہ  
کہ حیران رہ جاتا ہے کہ افسانہ خراب اور ناکارہ ہی نہیں بلکہ ہو کس ہے۔ ”شب خون“ جیسے رسالے کے لیے ایسا  
سوچ بھی کون سکتا ہے کہ وہ ہو کس لڑکچہ اور نان مائیکرو ادب میں پھیلائے کا کام کر رہا ہے؟ قاری کو تو یہ کہہ کر خاموش  
کر دیا جاتا ہے کہ اس کا فکشن کا مذاق دیتا تو سی ہے، وہ تجربات سے اڑتا ہے، مطلقاً ایمام، اسطوریہ داری،  
مستوی جیدگی اور بیانیے کی ہار کیوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اور یہ سب باتیں ایک خراب انسانے کو اچھا انسان  
ثابت کرنے کے لیے کہی جاتی ہیں۔ ایک عام قاری جس (humbug) کو دیکھ پاتا ہے اسے ہمارے قارئین  
دیکھ پاتے۔ اسے میں خدائی سخن کی تہذیبی نہیں کہوں گا بلکہ پروڈن کہوں گا۔

ایک بات یہ بھی جاتی ہے کہ خراب سمجھے والے اور فیشن پرست تو ہر دور میں ہوتے ہیں۔ لیکن قاری  
جب خراب سمجھنے والوں اور فیشن پرستوں کے نام کی فہرست تیار کرتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ یہ سب کے  
سب نام تو ”شب خون“، ”نور“، ”جواز“ اور ”الفاظ“ اور ”شاعری“ اور کئی کئی کھدوں میں سے لگتے والے دھڑے  
رسائل میں بھی نظر آتے ہیں۔ اب اتنی جرأت تو ایک عام قاری میں کیا، جھجھجھ جھاد میں بھی نہیں کہ پچھلے برس  
سال سے نئے افسانے کے نام پر جو نان آرٹ بلکہ ہو کس لڑکچہ کا اجماع ہو رہا ہے اسے سختی قرار دوں۔ حالانکہ  
میں محسوس کرتا ہوں کہ اردو ادب کی نجات اسی میں ہے کہ نئے افسانے کی گردن بے پور بلی مار دی جائے۔

پہلے اس لیے ضروری ہے کہ اردو ادب کو اپنا کھوپا ہوا قاری مل جائے۔ قاری کے بغیر ادب زعمہ نہیں  
رہتا اور اس قاری کو ہمیں پھر سے پیدا کرنا ہو گا۔ ظاہر ہے قاری کو پیدا کرنے کے لیے ہمیں انسان نگار، ناول نگار اور  
ڈراما نگار بھی پیدا کرنے ہوں گے۔ ادب کی جتنی اصناف زعمہ ہوں تو ادب حقیقی، تنقیدی، تاریخی، علمی اور  
حالانہ کہ ان میں کا ذخیرہ رہ جاتا ہے۔ طارے جہاں بیورو اور اکادمیاں ایسی ہی کئی نہیں شائع کر رہی ہیں۔ لیکن یہ  
کئی ہیں زبان کی زعمہ کی عظمت نہیں بلکہ موت کی نشانیاں ہیں۔ زبان کو صرف شاعر اور انسان نگار ہی زعمہ رکھتا  
ہے۔ زبان جب حقیقی تخیل کی کرشمہ سازوں کا ذریعہ نہیں رہتی تو جاوید کی چٹری کی بجائے اچھ کا ہتھوڑا بن جاتی  
ہے، جو طعید اور کارآمد کام کرتا ہے لیکن تخیل کی شے نہیں دکھاتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جب زبان اپنی مرگ کے قریب  
آتی ہے تو چھڑت اور عالم زیادہ پیدا ہوتے ہیں۔ مسکرت کے مرنے کے بعد بھی مسکرت کا چھڑت نہیں مرا تھا بلکہ  
وہ آج بھی زعمہ ہے۔ ہتھوڑا جاوید کی چٹری سے زیادہ درد پر ہوتا ہے اور جب ٹوٹ جائے تو دھڑلایا جاسکتا ہے۔



جادو کی چٹری ایک ہارم ہو جائے تو اسے حاصل کرنے کے لیے دوسرے ہزار جادوؤں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کا دہار سہل بھی ایک مجروحی ہوتا ہے، اور آج اردو انسان اسی مجروحے کے انتظار میں ہے، وہ نہ سمجھتا بھی شہری سرے، قصیدے، داستان، ناول اور ڈرامے کے پہلو میں نہیں ہو گیا۔

میں نگین کی جگہ پر بھی یہ بات کہنا پسند نہیں کروں کہ ہمیں پھر سے حقیقت پسند انسانے کو زندہ کرنا چاہیے اور پریم چنگ کی روایت سے رشتہ جوڑنا چاہیے، کیونکہ میں دولاں بار تھ کی یہ بات جانتا ہوں کہ جدید انسانے کے خلاف آواز کھانا چاہتے ہیں کیے لیکن اب بالزاک اور ڈکنز کی کہانی لکھنا ممکن نہیں۔ تو کیوں نہ ہم اپنے کام کا آغاز آغا زئی سے کریں۔ پریم چوہ سے بھی نہیں اور پرانے قیسے کہانیوں سے بھی نہیں۔ یعنی ہم اردو ادب کا قاری پیدا کریں، اسی قاری کے ملن سے شاعر، ناول نگار، ڈراما نویس اور ادیب کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اور ادیب کے قاری پیدا کرنے کی عمارے جو کچھ بھی امید ہیں ہیں وہ اسکولوں اور کالجوں سے ہیں۔

آج سے چھ سال پہلے جب میں سنا تھا کہ امریکا کے بعض کالجوں میں انسان نگاری اور تخلیق فن کی تعلیم بھی دی جاتی ہے، تو میں نہیں دیتا تھا کہ یہ کچھ تخلیق فن کا میرا پورا تصور روحانی، مادرائی اور پراسرار تھا۔ اسی سعادت بزدور باز دیست پر میرا ایمان تھا۔ میں ابھی بھی سمجھتا ہوں کہ بڑے کو قدرت پیدا کرتی ہے، لیکن میں نابھوں کی بات نہیں کر رہا ہوں کہ جس وقت قدرت کو پیدا کرنا ہوگا کرے گی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو کا ناچار ہونا جاننے والوں میں سے ہی پیدا ہوگا۔ مردست میرا سر دکار ملا جتوں سے ہے۔ اردو انسان ملا جتوں کے فقدان کا حوصلہ شکن سحر پیش کرتا ہے۔ لیکن ملا جتوں کے فقدان کا رد ہوتا تھیں اوقات ہے۔ صلاحیت اگر نہیں ہے تو پیدا کرنی چاہیے، کم ہے تو اسے تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا چاہیے، معمولی ہے تو اس پر زیادہ محنت کرنی چاہیے۔ کیا ہم یہ بات نہیں جانتے کہ تخلیق فن میں دس فی صد الہام ہوتا ہے اور نو فی صد عرق ریزی؟ معمولی ملا جتوں سے بھی لوگوں نے بڑے کام نکالے ہیں، اور سب سے بڑی چیز تو صلاحیتوں کی شناخت، تربیت اور نگہداشت ہے۔ یہ تجویز کا فریضہ کو لیجی ہے۔ ہم نے یہ فرض ادا نہیں کیا اور اچھی صلاحیتوں کو بھی تباہ ہوتے دیکھا۔ لہذا ہم کی حوصلہ افزائی نے نہ صرف ناکام تھنے والوں کے حوصلے بلند کیے بلکہ چھانگنے والوں کی لٹل روش کی گرفت نہ کر کے انھیں گرہ ہونے سے بچانے لگے۔

صلاحیت پیدا کرنے، صلاحیت سے کام لینے اور صلاحیت کی نگہداشت کرنے کی پوری ذمہ داری اب ہماری تعلیم کا ہوں پر ہے۔ جس طرح طالب علموں سے مضمون کو لیسی کرائی جائیے، اسی طرح ان سے انسان نگاری، ڈراما نگاری، نثر اور سکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی لینا چاہیے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی ہماری زندگی میں آئے ہیں اور رہنے کے لیے آئے ہیں۔ ان کی خراب اسکرپٹ کا طالع سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم ان کے لیے اچھی سکرپٹ لکھیں۔ طالب علموں کو اچھے انسانے، ناول اور ڈرامے پڑھانے چاہیے اور ان پر کالج کی کلاسز میں مباحث رکھنے چاہئیں۔ کالج کا نصاب ادب کے اساتذہ پیدا کرتا ہے جو آگے چل کر ادب کے پروفیسر بننے ہیں۔ ہمیں ادب کے پروفیسروں کی ضرورت ہے، لیکن ان سے کہیں زیادہ انسان نگاروں اور ناول نگاروں کی ضرورت ہے، کہ ادب ان کی تخلیقات سے زعمہ رہتا ہے۔ مردہ ادب کی تعلیم ہماری اور فاتحہ خوانی ہے۔ کلاسک کے مطالعے کے سنی لوئی

پہلی قبردار پر دیے جلا نہیں ہے۔ یاد رفتگان، یاد ماضی، قبرستانوں کی سرکابا نہ نہیں ہیں۔ کالج کو اناٹہ نہیں سمجھنا مخلوقات کے کٹرے پیدا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری جامعات میں تعلیم کا ردالمس فتم ہو چکا ہے، تعلیم ذہنوں کو گلفہ نہیں کرتی بلکہ انھیں سرجمہادتی ہے۔ تعلیم اب طر شوق، سیاحت، انکار، عرفان، حیات، تلاش، تجسس اور جم سازی نہیں رہی۔ وہ مردہ انکار، مردہ امتنا، تجر تصور، کا بے کیف تو از بن گلی ہے۔ پروفیسر اردو ڈرامے پر چہ کیا پڑھائے جب کہ عرصہ ہوا اردو ڈراما سر چکا ہے۔ تھیر زمرہ نہیں اور طالب علم صرف فلموں اور ٹی وی سیریلوں سے واقف ہیں۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ کلاس روم میں ہی ادب نہ پڑھے، بلکہ کلاس روم کے باہر بھی ادب پڑھے، ادب جیسے اور ادب میں ڈراما زمرہ ہوتا ہے، تھیر میں جان ہوتی ہے، منت سے ڈرامے سنا سنا ہوتے رہتے ہیں، نئی تحریکیں، نئے رجحانات اور سیلانات پیدا ہو سکتی ہیں، اخباروں اور رسالوں اور ڈراما ایگریڈوں میں نئے اور پرانے ڈراموں پر تنقیدوں اور تجروں اور مباحثوں کے ہنگامے پر پڑھتے رہتے ہیں، جو طالب علم صحیح معنی میں رنگ کی دنیا میں سانس لینے لگتا ہے اور مردہ کلاس روم میں بھی ان ڈراموں کو شوق سے پڑھتا ہے جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ بصورت موجودہ چند سکند ہندو تھیں جن جو خوشی، مام لایا، کرشن لایا، اندر سبھا اور نروان جی فرام جی سے ملتی ملتی اپنے حشر کو پہنچتی ہیں۔ اس کلاس سے جو طالب علم نکلے گا اس کے ڈرامائی ادب کے اچھے طالب علم بننے کے کیا امکانات ہیں؟

دیکھیے، ادب زمرہ نہ ہو تو ادب کی تعلیم بھی زمرہ نہیں رہتی۔ پھر جہاں تک اردو کی تعلیم کا تعلق ہے، یہاں ہونا کہ موضوع ہے کہ مجھ جیسے لوگ جو، بقول ہاتر مہدی، مضمون کو دلچسپ بنانے پر اپنی قوت صرف کرتے ہیں، اس سے ہمارے پھر دور ہی رہتے ہیں۔ اردو اسکول مسلسل بند ہوتے جا رہے ہیں۔ گمرات ہی کی مثال لیں تو دیہاتوں اور قصبوں میں اردو اسکول ختم ہو گئے۔ پھر بڑے شہروں میں یعنی بلوچ، جواگر، بڑا اور سورت میں بند ہونا شروع ہوئے اور اب وہاں اکاڈم اسکولوں میں فریب ہے اردو پڑھنے نظر آئیں گے۔ احمد آباد، جواگر، کاسب سے بڑا مرکز تھا وہاں بھی اردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین اسکول تھے وہاں بھی اردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین اسکول تھے وہاں ایک ہو گیا ہے اور اس ایک اسکول میں بھی بچوں کی تعداد حوصلہ شکن حد تک کم ہو گئی ہے۔ سندھیوں نے ایک مستحکم تعلیمی نظام کھڑا کیا ہے اپنی زبان اور اپنے کلچر کو بچا لیا، ہم نہیں بچا سکتے۔ اردو اسکولوں میں طلبہ طوں کی شرح اساتذہ dropout rate اتنی ہولناک ہے کہ اعداد و شمار جو اپنی فطرت ہی میں سرور ہے خس ہوتے ہیں، ان سے بھی خون کی بو آنے لگتی ہے۔ سو میں سے مشکل سے دس بچے سو میں تک پہنچ پاتے ہیں، باقی سچ کی کلاسوں میں سے اٹھ کر کام دھندوں پر لگ جاتے ہیں۔ اردو اسکول وہ خدوش علاقے بن گئے ہیں، جہاں ماں باپ اپنے بچے گوشوں کو بھیجا پھرتے ہیں۔ جو دس بچے سو میں پاس کرتے ہیں، ان میں سے پانچ بھی اسکولوں میں بطور پرائمری نیچر لوست آتے ہیں۔ جو پانچ کالج پہنچ کر اردو میں ایم اے کرتے ہیں ان میں سے ایک دو اردو کے پھر امرن کر پھر ان پانچ بچوں کے لیے دعائے خیر کرتے رہتے ہیں جو اسکولوں کے کل عام سے نکل کر ان تک پہنچ پائیں گے اور میں جانتا ہوں کہ یہ نونے پھونے اساتذہ ان کرے پڑے بچوں کو الٹا نگاری کے کر سکتا ہوں۔ گویا میں بھی اپنے کام

کا آغاز وہیں سے کرنا چاہتا ہوں جہاں سے اردو کا دیاں کرتی ہیں۔ اردو اسکول بند ہو جاتے ہیں تو اکادمیاں اردو کلاس میں شروع کرتی ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا کہ بچے اباڑنے کے بعد لیہارڑی میں بڑیاں بیکار کی جائیں۔ یہ بڑیاں لائشوں کے کام آتی ہیں جن میں انعام بڑیاں اگانے والے کو ملتا ہے۔ اکادمیاں کتابیں شائع کرتی ہیں اور کتابوں کی اشاعت میں مالی تعاون دیتی ہیں۔ یہ نیک کام ہے، لیکن ایسے وقت کیا جا رہا ہے جب کام کی گھڑی بیت چکی ہے۔ اردو نے کتابیں پڑھنے والے اور لکھنے والے دونوں کی پیداوار بند کر دی ہے۔ کیا انگریزوں کیان چھوٹنے نے اعلان نہیں کیا کہ خدا انہیں کتابیں نہ بھیجی جائیں؟ کیا محمد حسن اور فیصل جعفری نام کہاں نہیں ہیں کہ وہ کتابیں چھپ رہی ہیں جو نہیں چھپی چاہیے تھیں؟ کسی فلسفوں ناک صورت حال ہے کہ زبور طبع سے آراستہ ہوتے ہی کتاب کا سہاگ لٹ جاتا ہے۔ مرنے والی زبان کی دہائیاں دینے کے بعد کتابیں اردو اسکولوں کی لائبریریوں میں داخل کی جاتی ہیں جہاں وہ بچوں کے لیے بیکار اور اساتذہ کے لیے بے فیض ثابت ہوتی ہیں۔ کتاب اپنے گنج گاری تک نہ پہنچے تو مر جاتی ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو اکادمیاں وہ زچہ خانے ہیں جہاں اساتذہ کا گناہ بڑا زیادہ ہوتا ہے۔

اردو کو پڑھو اور نئی دی پر کام لیتے ہیں۔ یہ بھی نیک کام ہے، لیکن یہاں بھی آنکھیں مریض کے لیے بیٹام صورت ملتا ہے۔ ظیق انیس میں گرفتار زبان خدیو کے لیسنہ کھول سکتے ہیں نہ لی دی کو منہ بتا سکتے ہیں۔ ایک تقریر، ایک انٹرویو، کام شاعر زبان شاعر اور چند قوالی اس مائٹھ اللہ خیر صلا۔ اردو نے غلاق اور دانشور طبقہ پیدا کر دی بند کر دیا ہے جو اس میڈیا کی ضرورت نہیں پہنچی کر سکے۔ ایسے بھی اس میڈیا پر جوج ماجوج ہے جو واسطہ ہے کے انہوں کو ایک ہی لٹے میں نکل جاتا ہے اور ذکاوت نہیں لیتا۔ اردو کی اشک شوق اس وقت ہونے لگا جب آنکھوں میں خون آنے لگا۔ بالکیاں جب لگا رہ گئیں تو چارہ گرا کے بڑھا۔ آستیں میں دشنہ نہاں، ہاتھ میں شکر کھٹا۔ اکادمیوں نے سفرداد بھول کو دیکھ دے کر منافعات دے کر ان کی انا اور سرکشی کی گروں توڑ دی۔ طعنے اور بہتائے اور عقیدہ "کہنے والا ہمارے یہاں کوئی خدا ہے۔ آدمی چاہے جتنا سرکش ہو دینے والے کے سامنے اسے جھکنا ہی پڑتا ہے۔ مانگتے جاؤ تو ہونٹ مسکا ہوں کیسا بی زاد ہے آپ پیدا کر لینے ہیں۔" غالب دیکھو خواجہ محمد شاہ کو دہا "کی آواز سے اردو کا ایمان بھی خالی نہیں رہا۔

زبان کے زوال کے ساتھ خراب و خوب خلق پیدا نہیں ہوئے بلکہ اکادمیوں اور اداروں کے بننے ہوئے اقتدار کے سبب، خراب لابیوں کے اندر اسل انسان بھی ہاتھ پیر لٹا لے گا۔ بندر بانٹ شروع ہوئی۔ قابل و سیمبر ہوئے۔ تو جو قابل پر استناد کا وعدہ کتے ہیں وہ نہ ہوئیں، لیکن جنہوں نے زندگی بھر تنہا ہی مسنون نہیں کھان سے مدد ملے گھسٹا کر چھوڑ دیا ہے ان کی جیب میں ڈال دیے۔ پوچھنے والا کون ہے۔

گاری لوب کا مطالعہ کرتا ہے حسن کے تجربے سے گزرنے کے لیے، اسل لوگوں کی پھیلائی ہوئی علامتوں میں لوٹنے کے لیے نہیں۔ گاری کا پہلا ہی پھل، پہل طور ہنگامہ ساری ایک مرقی کے قضا کی سرنی ہے۔ ایک قاضی مسلمان کی بات کی مانند، جو گھر دھن رکھ کر، بالکل بازی سے شہر کی رات کو چراغاں کر دیتا ہے، چاروں دن کے بعد اس کی تاریک کھولی کی گندگی سوری پڑبان کی دھن برتن مانجھتی نظر آتی ہے۔

قالب آئیڈی میں گلشن پر پانچ روزہ سینار تھا۔ ماضی کی موت و دعوت کی کم شہ کی ذات کے گزرنے پر جب قریب میں ہے کیف اور ہے آہنگ بن جاتیں تو میں ہل کے باہر نکل آتا۔ لاریوں میں نکلے اور کہاں کہتے۔ ان کے قریب بچے اجاہت کرتے۔ مرزا غالب کے حوالہ کا بد صورت اور پران مگر آتا۔ ایک مکان پر لکھا ہوتا: "بھینس کا گوشت یہاں ملتا ہے۔" گرد، کچڑ، کھیاں، تقیر، گندی ہوٹلیں، تبلیغی جماعت کا مرکز، نظام الدین اولیا کا حوالہ شریف۔ ماضی مرا کہاں ہے؟ وہ تو زعمہ ہے۔ ہستی نظام الدین میں زعمہ ہے، جامع مسجد کو جانے والی اس سڑک پر زعمہ ہے جس کی کوئی رک کی تہہ پر ایک اور تہہ تم گئی ہے جو مرغیوں اور بھیلوں کے فضلے اور بھینس کے گوشت کی چوٹی سے بنی ہے۔ ہر شہر کے مسلمانوں کی ہر ہستی میں ماضی زعمہ ہے۔ دعوت کی گئی سڑی ٹاش بھی موجود ہے جس پر وہ کھیاں بھنھنھاری ہیں جو جدید تمدن کے فضلے سے اڑ کر آئی ہیں۔ ان بستیوں میں وہ حسن بھی نہیں جو جتنی بدلی تاریخ کی الکیاں آج رتہ پر۔ کو صفا کرتی ہیں۔ کھنڈر کا اپنا ایک المیہ زعمہ حسن ہوتا ہے، بوسیدہ مگر کلین اور بد صورت ہوتا ہے۔

بعدِ ستان میں مسلمانوں کا دل کلاس بلوگ بھگ ختم ہو چکا ہے۔ ایک طرف دولت مند طبقہ ہے جو شاہی عیاد پر لاکھوں خرچ کرے گا، کتاب پر کوڑی نہیں۔ دولت المیہ کلر کے برعکس پیدا کرتی ہے۔ المیہ احیا پرستوں اور بنیاد پرستوں کا طبقہ دسی دولت مند طبقے کی خیرات اور بخششوں پر پلتا ہے۔ سیاسی رہنماؤں کی مانتا ان مذہبی رہنماؤں کو بھی کلر میں کوئی دلچسپی نہیں۔ زبان اگر مرنے سے تو مرے، مذہب اگر دیوانہ گری کے ہمارے بھی زعمہ ہوتا ہے تو ان کے لیے کافی ہے۔ کلر، تعلیم، دانشور کی سے عروہ دولت مند طبقہ تفریبات کا دیباچہ ہے۔ غزل اس کے لیے شگیت کا لباس پہنتی ہے، شاعری مشاعرے کا روپ اختیار کرتی ہے، انسان لی وی سر لی بنتا ہے دانشوری لچھنار تقریر یا مذہبی اوستا۔

دوسری طرف غریبوں کا طبقہ ہے۔ تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم، طاقت کا مارا ہوا فرقہ وارانہ نفرت کا دھن، مساوات کا صید زبوں، جاہل مولویوں کے پہلے گئے ہوئے توہیات، تعصبات اور تنگ نظر کا قہار، پارینہ رسوم، بوسیدہ روایات اور گھٹل عقائد تلے پکلا ہوا، سیاسی پارٹیز کا ووٹ بینک، دان چوروں، داناؤں اور غلیات کے سیاسی اور مذہبی دباؤ تلے جینے والے اس طبقے کے بچے ہمیں جو اردو اسکولوں میں لگے ہوئے کے لیے جاتے ہیں۔

میں پوچھتا ہوں، امیر کفر خدہ ڈال کے مشاعروں کا، ورلڈ کائرفیسوں کا، اردو جشنوں کا، لندن اور کینیڈا کے سفروں کا، اس طبقے کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ وہ کامیوں نے ان بچوں میں کتنی کتابیں تقسیم کی ہیں؟ کتنے رسالے ہیں جن اس طبقے کے آدمیوں تک پہنچے ہیں؟ اور سب سے بڑی بات تو یہ کہ اس طبقے کا انسان نگار، ناول نگار، ڈراما نگار کہاں ہے؟ جب ضرورت تھی ہمیں ڈکٹراؤں پر ہم نے پھا کیے، ہدیہ انسان نگار، جنہوں نے حقیقت کو دیکھنے کی بجائے فٹیلیں اٹھا دیں، سامنے کی بستیاں چھوڑ کر داستانوں کی خیالی، بستیاں سامنے، سامنے، بھڑاؤں، گردھوں اور چٹکیوں کو دیکھا، ان انسانوں کو نہ دیکھے جو شرکی سیاہ کاریوں کا قہار ہو رہے تھے۔ جب حقیقت کو کلی آنکھ سے دیکھنے کی ضرورت تھی تو ہم جو عجیب کی دلدل میں جا کرے۔ جب گلی سڑی رہا، کھر کے

نشر کی ضرورت تھی، ہم نے اس پر جذباتیت کا مرحوم رکھا۔ ہم نے ذات کے بحران کی بات کی حالانکہ یہ بحران ایک نئے عہد کا ذیلی پہلو سے متاثرہ نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ ہم وقت کے سوز کے نوحہ کر رہے ہیں، ہم نے یہ جاننا نہیں کہ جینے کے لیے ہمیں کون سا موز لینا ہے۔ چنانچہ ہمارے انسانوں میں عتاب نہیں، جھنجھلاہٹ نہیں، لہر نہیں، ایلہ نہیں، ڈراما نہیں، کوئی ناثری نہیں، محض جذباتیت ہے جو روایت کی شکست اور ماضی کے نوسٹالجیا کی زائید ہے یہ آرٹ نہیں Self-indulgence ہے۔

ماضی اس کے لیے زندہ رہتا ہے جس کا حال بھی زندہ ہو۔ دلی لڑکی اپنی بوزی ماں سے پیار سے جتنی ہے جو بھری دو پیپر میں انار کے بیج کے نیچے کسی کی گرم ہاتھوں سے نکل کر آئی ہو۔ شوہر کی بارہ ماں کی بھڑکیاں، گندے برتنوں کے ذریعہ دیتے پگلتے بچوں اور اپنی پیادوں میں گھری ہوئی شکل ہوئی، کبھی مامی کی چٹکت جوت جھلاہٹ سے رسولی کی قحالی بڑھیا کے سامنے لٹ رہی ہے اور پھر آگن کی دھوپ میں کھاٹ پر چٹکی اٹھاتے ہوئے پگلتے ہٹ کے پیلے پردے کو خالی خالی لگا ہوں سے دیکھتی ہے اور سر کھاتی ہے۔

انکی صورت کا مسئلہ ماضی نہیں حال ہے۔ حال سے کتنی حال سے نجات، ہٹ کے پردے کے پردے کہیں مکلی نغما کا حیات بھل گئی۔ ماضی راہ گزر ہے، راہ نجات نہیں۔ نجات تو ان قوتوں کی سرکوبی اور اس نے حالات کے خلاف جنگ میں ہے جنہوں نے زندگی کو باقی انسانوں سے بھری قحالی میں لیس راہ گزیرے کی کہانت انگیز سرسراہٹ طاریا ہے۔

وجود پرلوں کی بے شکوت اسی جہد اور ہاسی پن کے خلاف تھی۔ ماضی سے انقطاع کا تجربہ دو طرح کے احساسات کو جنم دیتا ہے۔ ایک تو انفرادی کا اور دوسرا آزادی اور نجات کا۔ آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ روایت کے پیر تسمہ پا اور تاریخ کے کاہن سے نجات پا گیا ہے اور اپنی زندگی جی سکتا ہے۔ یہ دوسرا احساس جدید اُنڈر سالانے میں بالکل نایید ہے جس بات کی دلیل ہے کہ اس کا mythos کے مقابلے میں باہم انفرادی ethos پیدا کر سکے۔ پریم چند سے لے کر منشا اور بیدی تک کا احساس زندگی کی بے معنویت کا نہیں بلکہ حیات کش اظہات اور محاذ پر شری طاقتوں کے خلاف انسان کی جہد جہد اور ان طاقتوں کے ہاتھوں زندگی کی رانچائی، اور اس سے پیدا شدہ گہری المیہ کی کا احساس ہے۔ انہوں نے شخصی احساسات کو انسانی ڈرامے کا معروضہ بنایا، جو گلشن کے آرٹ کا صحیح طریقہ ہے۔ انسان نے کہانی کا عنصر فی نفسہ احساس کو لکھ کے دائرے میں لے جانا ہے کہ ایک کے بعد ایک رہنا ہونے والے واقعات، اور ان کے تحت کرداروں کے نفسیاتی اور جذباتی رویوں میں تبدیلی کا اسی قحاط، کردار کو واقعات کی جبریت سے نجات دلانا ہے اور جیسے کہ زندگی میں ہوتا ہے، آدمی اپنی لگن، اپنی قوت اور اپنی اداسی اپنے انتہائی عمل سے ذریعے انجائی حوصلہ شکن حالات کے قہقے سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب نہیں ہوتا، یہ اس کا ایلہ ہے، لیکن اس کی جہد جہد قوت حیات کا مظہر بنتی ہے جو موت کی طاقتوں کے سامنے آسانی سے پراہٹ نہیں ہوتی۔ یہ اظہات بیدی اور منشا نہیں سکھاتے بلکہ خود بیدی اور منشا کو ان کے کردار، اپنی اور انور، اسط اور باہو کو اپنی ماتھے سکھاتے ہیں۔ کرداروں اور کہانی کو جتنے کی مزاحمت یا انسان نگار کو پہلی کی حادثات کی دنیا اس کے لیے سبق آموز زندگی، وہ اس ناٹھندی سے محروم ہو گیا جو تاریخ کے بحران میں

گھر سے انسان کے ہولناک اور ہوش رہا تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساس کی سطح سے بلند نہ ہو پایا، اور گو شاعری احساس کی زبان بولتی ہے (گو ابھی شاعری بھی اس جذباتی سطح پر قناعت نہیں کرتی) لیکن انسانیت حقیقت کے چٹکارے کو مشکل ہی سے برداشت کر پاتا ہے۔ فن کار کو اپنے احساس کے سفر کی داستان بھی انسانی عقل کے ذریعے حقائق کی دنیا میں بیان کرنی پڑتی ہے۔ ہر فن کار نے بھی ایسا کیا اور ہر مینا دو لکھ اور قرۃ العین حیدر نے بھی ایسا کیا ہے۔ مس حیدر کے یہاں زندگی کی بے ستونیت اور تیرہ صدیوں کے عقیدے کے فروغ و زوال کا احساسات کے تناظر میں تاریخ کے مد و جز کا ڈرامائی عمل لیے ہوئے ہے۔ یہی مد و جز وحالی کے ”مس“ کو ایک ڈرامائی عمل کا ڈائمنشن عطا کرتا ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ حالی کے ”مس“ کو ایک زمانے میں مسلمان اسی طرح پڑھتے تھے جس طرح دوسری قومیں اپنے مقدس کی داستان کو اپنے ڈراموں میں دیکھا کرتی تھیں؟ ماضی حالی کے یہاں زندہ ہے، کیونکہ وہ حال سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور حال کا بیان حالی کے یہاں کتابت و رسم حقیقت پسندانہ، سفاک، قصور و خطیہ، غم ناک اور درد مندانه ہے۔ مسلمانوں کے کبت و انکسار کا سحر ان کے دل میں جذبات کا کیمیا جوار بھاتا پیدا کرتا ہے۔ جب جذبات اور احساسات میں مد و جز رہو تو کسی ایک جذبے پر کالی جبنے نہیں پاتی۔ حالی کسی بھی مقام پر اپنے دھنوں کو کر رہے ہیں کسی ایک احساس کی انشائیت کا شکار ہوتے نظر نہیں آتے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ فکشن سیمینار کے ایک اجلاس کی صدارت حالی کر رہے ہوتے تو وہ بھی ماضی کی لوح گری سے گھبرا کر باہر نکل پڑتے بیسی نظام الدین کو شاید پتا نہ مل لگا رہا جاتا۔

کلچر کے خلاف جرائم میں بڑا سرمایہ اپنا نہ ہی اور بڑے اور سیاست و ادارے وقت کے سب سے بڑا ہاک گھ جوتے شامل ہو گئے۔ میں مذہب کے خلاف ایک لفظ کہنا نہیں چاہتا کیونکہ میرے دل میں چلنا گانا کے اس بیان کی بڑی قیمت ہے کہ ہمیں لوگوں کی باتوں و انگلیوں کو گزند نہیں پہنچانی چاہیے۔ وہ جن کے پاس جتنے کے لیے کچھ نہیں ہوتا، وہ اپنے عقائد، اپنی مقدس وابستگیوں میں بچے رسم و رواج، ملبوں، ٹھیلوں، چارواکوں اور تیرہ صدیوں کے اور بڑے اپنی ہے مایہ زندگی کو کسی نہ کسی طرح با مسیحی اور خوشگوار بنا لیتے ہیں۔ ہولی اور سرگندی کا مذہب ہولی جہازوں میں اڑنے والے ہوائی جہازوں اور مولویوں کا مذہب نہیں ہے۔ بلکہ ایک نامہ بیان کا نکات میں خاتمہ زندگی کا آخری دلاسا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہولی اور سرگندی تو ایسے سوالیہ نشانوں کی صورت ابھرتے ہیں جو خیر کی قدر و دل پر قائم ہمارے نظام خداوندی کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ سوائے درد مندی کے زندگی کے مطالعے کا آدمی کے پاس کوئی زاویہ نہیں رہتا۔ اسی درد مندی نے حالی سے ”مناجات بیوہ“ لکھوائی۔ حالی، پریم چند، مختار، بیدی انسان دوستی کی ایک ہی روایت کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جس طرح کبیر اور میر انسانیت و رحمیت کی روایت کا حصہ بنتے تھے، اسی طرح وہ جنہوں نے لب تر شوا کر لب کشائی کی، ان کی ملامت کا ہدف سرسید کے بعد حالی ہی بنے۔ مولوی ہونے کے باوجود الطاف حسین حالی کے کام کی چیز نہیں تھے کیونکہ ان مولویوں کے لیے اقبال ہیے اور بچے تھے۔ مذہب اور سیاست کو درد مندی کی نہیں بلکہ بطلان انسان آدرشوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ بات ہمیں کبیر، حالی، بیدی اور منٹو سے سیکھائی ہے کہ انسانی درد مندی کا جبراً اگر سوکھا جائے تو آدرش اور اخلاق سٹاک کیوں کی نقاب بن جاتے ہیں۔ اس لیے مسلمان رشیدی ہوں یا سوامی انگی دیشی، ایک کی مذہب دشمنی اور دوسرے کا دھرم ماننا

ہم دونوں اس ریجر کے بول ہیں جس میں انسان دوستی کا جبرنا سوکھ گیا ہے۔ یہ لوگ سیاست اور مذہب کے آدمی ہو سکتے ہیں، کلچر کے آدمی نہیں۔ ایڈیٹ نے بتایا ہے کہ کلچر چاہے جتنا چھوٹا اور معمولی کسی، قلمی احترام ہے کہ وہ لوگوں کو حیات کا تریقہ بتاتا ہے۔ کسی بھی کلچر کو گزیر پہچانے اور جاہ کرنے کی کوشش انسانیت کے خلاف ہولناک جرم ہے۔ بلراج میں راکھی کہانی ”رہی“ اسی جرم کا پتہ دکھاتی ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہ ہے کہ کہلی کا کردار ایک مانتے سے مانوس ہے۔ مانتے کا نام بدل دیا جاتا ہے اور کردار اندر سے لوٹ جاتا ہے، کہ یہ اس کی مانوسیت، اس کی جذباتی وابستگی پر ہے جس کا نظام اس کی ضرب ہے۔ کہانی سرخ حقیقتی اس ذہنیت کے خلاف جو آج اپنی فاشی حل میں شہروں تک کے نام بدلنا چاہتی ہے۔

لیکن کلچر ریاست، حکومت اور اکادمیوں سے پیدا نہیں ہوتا۔ کلچر انسان میں رہی ہوئی عقلیت، جبلت کا ہے۔ سائنس اظہار ہے، گرد و پیش کی دنیا کے ساتھ جو اس کا وہ کھیل ہے جسے انسان رنگ و صورت اور نگ کے ساتھ کھیلتا ہے۔ کلچر تو لپٹا ہے، مگر ہم لپٹا کی مانند، جس میں ٹھیل کا باز ٹکرتان آذری تراشتا ہے جو برعاطف کے مقابلے میں اپنی کائنات سے منفرت کر لے لیتا ہے۔ لیکن یہ کھیل اس وقت تک کھیلا جاتا ہے جب تک آدمی کا گرد و پیش کی دنیا سے رشتہ برقی، جذباتی اور عقلیت ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو والے پچھلے چالیس سال سے جس لسانی نصب کی غلامی میں لے رہے ہیں، اس کے سبب یہ رشتہ لوٹ گیا ہے۔ فیروں کے نصب اور اپنی بے حسی کے جو تقابم نے برعاطف تھے، ان کا کھیل آج ہمیں مل رہا ہے۔ ناول، السانہ، ڈراما سوکھے کی ماری زمین کی صورت ہے، برگ، دیوار، جیلا، غزل، اپنے غزلوں سے پیش کوئی پور ڈاڑھیوں کی تفریح کا ذریعہ بنتی ہوئی ہے۔ تنہید بول کے بڑ کی اٹھائیں رونا ہے چھاؤں کم دیتی ہے۔ جب بے مبری کی زمستانی ہوائیں چلتی ہیں اور کلچر کی گل پوش وادی برف کے سفید گنن تے چھپ جاتی ہے تو بالے کے بارے لوگ، کا پتے ٹھنڈے، آوارہ قدم کی شکستہ دیواروں کے پتہ محفوظ تے ہیں۔ چنانچہ اکادمیوں سے دھڑا دھڑا کر کے نکلتے ہیں جن میں ہمارا ماضی دفن ہے اس کام کی بجائے ہی اہمیت ہے لیکن اس وقت جب دوسری چیزیں اٹھانے پر ہوں۔ نوادرات ڈراما نگ، روم ہی میں دیکھے گئے ہیں، کیا کمال خانے میں نہیں سادب کا ڈراما نگ روم بھٹک رہا ہے اس ملاقاتی کا جس کی پہلی نظر بک ولف کی طرف جا۔

☆☆☆

## اجتماعی تہذیب اور افسانہ

انتظار حسین

ایک روز کا ذکر ہے کہ لاہور کے آسمان پر ایک دو دریا دھاری کھینچ دکھائی دی۔ فوراً دیکھا تو بہت بدلتی ہر ایک گول سی چیز حرکت کرتی نظر آئی۔ یہ لمبی دو دریا دھاری اسی کی دم تھی۔ شہر میں یہ خیراز لگی کہ پتنگ گزر رہا ہے مگر دوسرے دن اخباروں میں ایک تردید ی خبر شائع ہوئی کہ وہ گول سی چیز پتنگ نہیں بلکہ جہاز تھا۔

یہ گول سی چیز اگر ہماری ڈھائی میں دکھائی دیتی تو لوگ اسے مرنے کے اڑے کا نشان مانتے اور اسے قیامت کی علامت سمجھتے۔ ہم جس سبھ میں نماز پڑھتے جایا کرتے تھے۔ وہاں لگی لگی نہ جانے کون ایک اشتہار لگا جاتا تھا جس میں اعلان ہوتا تھا کہ قیامت آئے والی ہے۔ پہلے آسمان پر مرنے کے اڑے کا نشان نظر آئے گا۔ پھر مرنے والی کی طرح ہاتھیں کریں گے اور اس کے بعد قیامت آ جائے گی۔ بس ہمارے ہاں روز بھی رہتا تھا ایک دفعتی والی کی شکایت ہوئی کہ اس کی اہلی میں کٹار ہی نہیں لگتیں۔ پڑوس کے گھر میں نیم تھا۔ اس نے اپنی اہلی کا اس نیم سے بیاہ کر دیا۔ اہلی کو سرخ دوپٹا اڑھا دیا گیا۔ نیم کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ ٹکڑے ٹکڑے کی دعوت ہوئی۔ لہجے صاحب بیاہ ہو گیا۔ اگلے جازوں میں اہلی میں خوب لمبی لمبی کٹاری آئیں۔

ہمارے محلہ میں ایک سی اہلی تھی اس لیے اہلی والی کے گھر کا پتا تو صاف تھا۔ مگر یہ نہ سمجھتے کہ دوسرے گھروں کی کوئی شناخت نہیں تھی جس گھر میں اہلی یا نیم کا بچہ نہیں تھا اس گھر میں کھڑوں کی پھتری تھی۔ جس گھر میں کھڑوں کی پھتری نہیں تھی اس گھر میں کوئی امام ہارہ تھا۔ ایک گھر خالی تھا جس کی کوئی کٹائی نہیں تھی۔ پھر بھی اس گھر کو سب جانتے تھے۔ اس میں جن جو رہتے تھے۔ گویا ہمارے محلہ کا ہر مکان ایک فرد تھا۔ یہ کہ گھروں کے نمبر بھی ہوتے ہیں، اس سے ہم بالکل نا آشنا تھے۔ دائرہ ہینے نے ایک گھبرائی کا احوال لکھا ہے جو اپنے بچوں کا حساب لگتے کہ کتنی تھی وہ انسانی ایجاد جسے کتنی کہتے ہیں ان کے نزدیک وہ مقام ہے جہاں سے تہذیب کی سرحد شروع ہوتی ہے۔ گھبروں نے تہذیب کی اس سرحد کو عبور نہیں کیا ہے تو یوں سمجھتے کہ اس ہستی کے لوگوں نے تہذیب کی سرحد ابھی عبور نہیں کی تھی اس دنیا میں چیزوں کے باہمی رشتے مطلق نہیں ہوتے تھے ان کی حد ہی آپس میں کھلی ہوئی تھی۔ انہیں الگ الگ کر کے گنا نہیں جاسکتا تھا۔ یہاں تو جان مارا رہے جان کے درمیان بھی امتیازی علی حد قائم نہیں ہوئی تھی۔ درخت آدمی تھے اور سائے گھروں کے کھنکھتے جاتے تھے۔ چنگ کا کٹ جانا ایک واردات تھا اور گھبرائی بھی دم گھڑی کر کے سیٹی ایسی آواز میں چلاتی تھی تو ایک ہنگامہ پیدا ہوتا تھا۔

میں سوچتا ہوں کہ الف لیلے کو جس شکل نے جنم دیا ہے اس کی نشو و نما اور تربیت کچھ ایسی ہی تھا جس میں ہوئی ہوگی۔ آج ہم اس کے خالق یا خالقوں کے نام بھی صحیح طور پر نہیں مانتے۔ بس یوں سمجھ لیتے کہ سارے عربوں نے یا ایک پوری تہذیب نے اسے تصنیف کیا ہے جب چیزوں کے رشتے آپس میں بدست ہوں تو انسان نگاہ بھی پائی مخلوق سے کیسے رشتہ توڑ سکتا ہے جس گز رہے زمانے کا میں ذکر کرتا ہوں اس زمانے میں سماجی زندگی کے



سارے مظاہر ہم رشتہ تھے۔ ساری زندگی کے مظاہر اور فطرت کے مظاہر۔ آدمی کی درختوں سے دوڑتی تھی اور جانوروں سے برافقت تھی۔

شہا بہا مل سنگ میں یک عمر صرف کی ہے  
اس کی گل کے سنگ نے کیا آدمی مری کی

یہاں شاعر کا شعر ہے جس نے اپنے علم کے کتوں پر دھل اعمازی بے جا کا اہرام لگا دیا تھا اور شہی میں ان کے خلاف پہا ستم در تار کیا تھا۔ ایسے زمانے کی بات ہے جب آدمی کی برادری میں دوسری مخلوقات بھی شامل تھیں۔ گل، پھول، فہر و جبر اور چرم پر نہ ہمارے مذہب میں، نیچ و تہ ہاروں میں، میلوں ٹیلوں میں، عشق کے معاملات میں اور جنگ و امن کے قصوں میں مل دھل رکھتے تھے اور اتنی بات تو میں آپ جی کے طور پر بھی کہہ سکتا ہوں کہ میں نے بچپن میں بھی رات کے وقت علم کے کسی درخت کو یا گھر میں لگے ہوئے کسی پھول پر سے کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ہم بچوں سے پہلے چلے آئے تھے کہ درخت رات کو آرام کرتے ہیں۔ پھول کے توان کی نیند اچٹ جائے گی اور وہ بجا نام ہوں گے اور اگرچہ بچہ بچوں نے کڑیوں میں گھونسلے رکھ کر انہیں قتل اند وقت کو کھلا کر دیا تھا اور چھتوں سے مٹی چھڑنے لگی تھی کہ کبھی کسی چڑا کے گھونسلے کو نہیں اجازت کیا۔ پودے اور درخت ان دنوں مکالوں میں آزمائی جیت نہیں رکھتے تھے اور بچہ بچوں نے گھروں میں غاصبانہ قبضہ نہیں کیا تھا۔ یہ لوگ گھرانے کے معزز افراد تھے۔

ایسے سانحہ میں پیدا ہونے والے انسانہ نگار کے لیے یہ ممکن تھا کہ وہ آدمی کو درخت کے روپ میں یا جانور کی جہن میں دکھائے اور بندہ کو کبھی خوشحال قرار دیتے ہوئے اور کبھی بے ہوشی عالم پر مقرر کر دیتے ہوئے جی کرے اور اس کے باوجود حقیقت نگار اور واقعیت پسند رہے۔ داستانوں میں انسان حیوانات و نباتات اور بحوانات الگ الگ برادر ہاں نہیں ہیں بلکہ ایک برادری کے مختلف طبقے ہیں۔ جتنا پیچھے جائے انسانے سما یہ برادری زیادہ مربوط اور تنگی ہوئی نظر آئے گی۔ اتنی مربوط اور تنگی ہوئی کہ خود انسانہ نگار دوسروں سے الگ نہیں ہیں بلکہ ایک برادری کے مختلف طبقے ہیں۔ نگار مربوط اور تنگی ہوئی کہ خود انسانہ نگار دوسروں سے الگ نہیں بچا ہوا تھا۔ قدیمی سانحہ میں انسانہ نگار انسانہ نگار نہیں ہوتے تھے۔ ایک لپٹے میں خوب صورت ساحرائیں کس بے تکلفی سے اپنے عاشقوں پر حشر پھونک کر نہیں کھی کھی بھرنے لگتی ہیں اور شہزادے جنگل میں چلے چلے مڑ کر دیکھنے ہیں کہ چرخین جاتے ہیں۔ اور کوئی است دالی شہزادی سونے کا پانی حاصل کر کے ان پر چڑک دیتی ہے تو وہ ہنجرے آدمی بن جاتے ہیں۔ انسانہ غائب میں طوطا درخت سے گر کر ٹپٹی کھاتا ہے اور آدمی بن کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ جان عالم آدمی سے بندہ کے قلب میں بندہ کے قلب سے طوطے کے قلب میں اور طوطے کے قلب سے بندہ آدمی کے قلب میں غفل ہو جاتا ہے۔

دوسرا نامی گریوں اور چنگوں میں طوطے بن جاتا ہے درختوں کے ساتھ گزر گیا۔ اب ہم خم رنگان کا جہان دکھا چکے ہیں کہ آدمی اپنی جہن میں مقید ہے۔ اس قید خانے سے اپنی مرضی سے باہر نکل سکتا ہے نہ کسی دوسرے کو اندر بلا سکتا ہے۔ اب ہم اعداد و شمار کی دنیا میں رہتے ہیں۔ چرخوں کی حد بندیاں ہو گئی ہیں۔ ہمارے اندر گرد

تہذیب کی سرحد سمجھ گئی ہے۔ ریڈیو اور اخبارات اس سرحد کے نگہبان ہیں۔ ان کا یہ کام ہے کہ کوئی غیر اخلاقی چیز  
نکلے تو ریڈیو یا اخبار شائع نہ کریں۔

تہذیب کی سرحد کو عبور کرنے کی داستان اتنی نہیں ہے کہ میں پہلے ایک قصبہ میں رہتا تھا اب شہر میں رہا  
گیا ہوں۔ اب آپ سے کیا پردہ رہے گا اور اخبارات ہماری اس چھوٹی سی ہستی میں بھی پہنچ گئے ہیں۔ میں جب تعلیم  
سے فراغت پا کر ایک دفعہ گھر واپس گیا تھا تو میں نے یہ دیکھا کہ جن گلیوں میں میری پٹلی کی لائین چلتی چھوڑ گیا تھا وہ  
گلی کی روشنی سے منور تھیں۔ جن دو کالوں پر کڑوے تل کا چراغ جلتا تھا وہاں بجلی بھی تھی اور ریڈیو بھی تھا اور چھوٹی  
بڑیا میں ایک لائبریری کھل گئی تھی جس میں لاہور اور دہلی کے اگر جڑی، اردو اور ہندی کے بہت سے اخبار آتے  
تھے اور پچھلے مہینے میں نے خواب میں دیکھا ہے کہ چھوٹی بڑیا کی کنکروں والی گرد آلود سڑک اب کوئلہ والی سڑک  
بن گئی ہے۔ لاہور میں جہاں میں اب رہتا ہوں، بسوں سے سڑک صاف ستھری سی دی گئی اور چھکڑا سڑکیں ہیں کہ ان  
پر نہ قدم بٹک سکتے ہیں نہ قفل بٹک سکتا ہے۔ قدموں کو بٹکنے سے ہمیں دور قفل کو بٹکنے سے اشتہار دیتے ہیں۔  
اشتہار جو بسوں کے اندر، بسوں سے باہر دیواروں پر، دو کالوں کی پیٹائیوں پر، عمارتوں کی بلندیوں پر، غرض ہر  
مہرچہ سے نظروں کا راستہ روکتے ہیں۔ میں صبح کو جب اخبار پڑھتا ہوں۔ اس میں خبروں کے درمیان اشتہار  
ہوتے ہیں۔ رات کو ظلم دیکھنے جاتا ہوں تو ظلم دیکھنے سے پہلے اشتہار پڑھتا ہوں اور جب موٹر والی رسالہ، نیا دور،  
میرے پاس آتا ہے تو فہرست میں ٹھکوں، غزلوں، افسانوں اور مضامین کے بعد ایک عنوان "اشتہارات" میری  
فکر کو گرفت کرتا ہے۔

اصل میں ہم نے تہذیب کی سرحد انہیں اشتہارات کے وسیلے سے عبور کی ہے۔ یہ بات ہماری ہستی میں  
سب کو معلوم تھی کہ شیشم کی گڑی کا سامان خوب صورت اور پائیدار ہوتا ہے۔ خود پتا تجربہ بھی تھا۔ سام کی گڑی  
کی ٹھیل دی رہا ہوتی تھی۔ سنگی ڈنڈاڑے کا بنا تھا۔ اس بیل کی گڑی کی ٹھیل بھی اچھی ہوتی تھی اور گلی بھی نکال کی  
بلی تھی اور شیشم کی گڑی کی ٹھیل مل جاتی تو سبحان اللہ۔ شیشم اور بیل کے ہاتھ میں اشتہارات کے ذریعہ نہیں ہونے  
تھے۔ اس جبین کے پیچھے پشتوں کا تجربہ کام کر رہا تھا اور چونکہ وہ خوش سے ہمارا ہمارا راست نقلی خاموشی لے لے  
بھی تجربہ ذاتی تجربہ بھی بن گیا تھا، لیکن یہ کہ کوکا کو لاسب شرجوں سے بھرے تھے۔ اس کے پیچھے نہ تو پشتوں  
کا تجربہ کام کر رہا ہے اور نہ خود ہم نے اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہم نے یہ عرفان اشتہاروں سے حاصل کیا  
ہے۔ اشتہاروں کی طاقت یہ ہے کہ آج کوئی فرم یہ ٹھکانے کے ٹھکانوں کا کاروبار کر رہا ہے تو وہ اسے کرکٹ کے  
مبار بھی قبول کر سکتی ہے، آخر جب ایک صاحبون اس اعلان کی وجہ سے قبول ہو سکا ہے کہ شریا اس سے حرج ہوتی  
ہے تو شیشم کی ٹھیل اس اعلان سے کیوں قبول نہیں ہو سکتی کہ لاس کرکٹ کے کھلاڑی نے بھیجیں اس سے ہر مل  
انا تھا۔

اشتہارات دل و دماغ پر یقیناً کرتے ہیں اور اصل کے گرد گھیرا ڈالتے ہیں۔ وہ جدید نفسیاتی اطوار سے  
سنگڑے ہیں جن کے آگے کوئی ممانعت نہیں چلتی اور دل و دماغ کو بالآخر ہسپاں ہوتا ہے اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا  
ہے کہ جن چیزوں کو ہم نے بھیجی تجربہ کے راستے سے اور جو اس کی سٹارٹ پر قبول کیا تھا وہ ہماری نظروں سے اتر

جائیں اور ان کی جگہ دوسری لے لے جنہیں اشتہارات نے نفسانی جبر و تشدد کے ساتھ ہم پر مسلط کیا ہے۔  
 اشتہارات نے حکام جبر و تشدد سے کیا ہے وہ جدید تعلیم نے پر امن طریقہ سے انجام دیا ہے۔ یعنی تعلیم  
 کو اشتہارات کی ترقی یافتہ اور امن پسندانہ صورت دیا ہے۔ دیکھیں تجربہ اور حواس کی سٹارٹس یہاں بھی کار فرما نہیں  
 ہے۔ یہاں سے یہ تصور ہمارے لئے آتا ہے کہ ہر ایک شخص ڈی ایچ۔ لارنس نامی گزرا ہے جو یہ کہتا تھا کہ جدید تعلیم  
 محض مادہ پرستی تعلیم ہے اس کی اوقات ان عورتوں کی ہی ہے جو ہم دیر میں ڈال لیتے ہیں۔ سر پر ہم خیالات و افکار کی  
 مدد کی نوکری لئے بھرتے ہیں اور اندر جبر و تشدد ہے اس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی اور اس لئے ہم نے ان  
 خیالات و افکار کو "ظہری" ہوئے خیالات کہا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ کلچر تو فکر و خیال کی سرگرمی اور احساس سے اثر  
 پذیر ہے اس کا مطالعہ ہے۔ اور اندر کی معلومات سے اس کا کیا واسطہ۔ خالی خالی صاحب معلومات محض اللہ تعالیٰ کی  
 زمین پر سب سے فضول اور لچر چیز ہوتا ہے۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں کے حلقہ وہ ہوں کہتے ہیں کہ "ہمارے  
 زمانے کی اور گاہوں میں فلسفیوں کا تصور یہ ہوتا تھا کہ ظہار حکومت کی دولت بخشیں۔ آج کل کے کالجوں میں یہاں  
 خصوصاً لہدے کہ کچھ مضامین کی ذر لیں رہ گیا ہے، میں نے ولایت کے ڈی ایچ۔ لارنس اور امریکہ کے وائٹ  
 ہیڈ کے حوالوں پر قاعدت مناسب سمجھی ہے۔ بعد جان کر پاکستان کے مطالعہ اقبال کا اس ضمن میں حوالہ نہیں دیا ہے کیا  
 قائمہ کو کوئی ترقی پسند مفاد ان کی رجعت پسندی کا ذکر کمال بیٹھے اور کوئی اگر بڑی کے پروفیسر صاحب سلطان کر  
 الہیہ کا اقبال کو حقے طور پر دیکھتا ہے تو یہ بھی تھی۔

بات یہ ہے کہ معلومات حواس سے بے تعلق رہیں اور افکار و خیالات خون کا حصہ نہ بنیں۔ یعنی اگر اور  
 احساس کا ٹوک نہ ہو سکے تو پھر یہ علم تنگ علم رہتا ہے۔ حکمت نہیں بنتا اس میں وہ قیادی قوت پیدا نہیں ہوتی کہ  
 خیال سے خیال پیدا ہو اور عقلی زندگی کے ساتھ اس کے بدل سے کچھ سے رنگ بکھتا رہے خوشبو میں جم لیں۔ ظہار اکبر  
 آبادی ایسا کہیں کا عالم فاضل تھا۔ مگر کیا ہی اور حکیم ضرور تھا۔ اس کی علمی بے بنیاد تھی کا اعتراف ہوں لگائیے کہ جس  
 زمانے میں وہ جیتا تھا اس میں نہ تو فراڈ صاحب کا ظہور ہوا تھا نہ وہ زمانہ کارل مارکس صاحب کے سرمائے سے  
 بال ہوا تھا۔ یعنی جو حسن منکری تو جو حسن منکری یہ شخص تو پروفیسر ممتاز حسین تک سے بڑھا لکھا تھا لیکن وہ ہمیشہ  
 اطرز و مشابہت سے "آدمی نامہ" کہتے ہیں۔ ہمیں اسی شاعر نے دیا تھا۔ مگر یہ شاعر ظہار سے قصہ کا ترجمان ہے اس  
 لیے اس مشہور میں آدمی نامہ اور نفس نامہ دونوں کو شامل سمجھئے۔

وائٹ ہیڈ ایسے پچھلے مانسوں نے یہ سوال اٹھایا کہ آخر تعلیم اور تہذیب کو پڑھنے گھسنے ہی سے کبوں  
 مخصوص سمجھا جائے۔ دیکھئے یہ پوچھنے کو ہمراہی ہی جاتا ہے کہ تہذیب یافتہ وہ کالجیڈ ہے جو کولا کولا اگر بڑی  
 میں چھپا ہوا اشتہار پڑھ سکا ہے یا وہ بتا نہیں سکتا ہے جو بیسٹس کی چٹنے پر بیٹھ کر اسے چراتا لگی ہے اور ہانسی لگی  
 جاتا ہے۔ لیکن ہے اس حال پر یہ گمان ہو کہ میں کولا کولا کو جدید تہذیب کی چٹانا چاہتا ہوں۔ یقین جانیے میرا  
 مگر یہ خصوصیتیں کہ جس طرح حلقے کے کسی دیا کوئی بڑے کو مسجد کی داخل یا بیگن کا نام لے کر چراتے ہیں اس طرح  
 میں کولا کولا کا نام لے کر آج کے ہندو آدمی کو بھیلوں۔ چلے اس سوال کو یہ فکر دے دیتے ہیں کہ تعلیم یافتہ وہ نہ  
 یافتہ نہ جہان ہے جس نے جو جنس کی جملہ تالیف پڑھی ہیں مگر آسان پر کھلے ہوئے مادوں کو دیکھ کر یہ نہیں بتا سکتا

ہے کہ کتنی رات گئی ہے جس زمانے میں تاروں کو دیکھ کر زمین کی سمت اور رات کا سے معلوم کیا جاتا تھا۔ اس زمانے میں سطر شاہ تعلیم کا سب سے بڑا ذریعہ تھا۔ الف۔ لیٹے کے شیرازے اور سوچا گردلوے اس حقیقت کے گواہ ہیں، وقت سطر وہ جتنی طور پر کتنے ناپختہ ہوتے ہیں مگر سطر میں نت سے جو کھنوں اور نگار جسمانی اور روحانی داستانوں سے گزرنے کے بعد وہ کیا سے کیا بن جاتے ہیں۔ پھر وہ حکمت کی باتیں کرتے ہیں اور انسانی سر زمینوں کے سر عام اور کائنات کے چھپے ہوئے راز بتاتے ہیں۔

اس زمانے میں سطر و ضرورلوں ہی تعلیمی پہلو رکھتے تھے۔ ہستی میں رہ کر آدمی جو محنت ضروری کرتا تھا اس میں بھی تعلیم کا پہلو موجود رہتا تھا۔ جب ایک کار نگہ روزی کا کام کرتا تھا اور ایک ہاتھان دو ہاتھوں کو کا کر ایک نئی علم لگاتا تھا اور ایک کہار کھوٹے ہوئے چاک پر کھلی مٹی کو اٹھیلوں سے ایک شکل عطا کرتا تھا اور ایک روتی ساڑ چاندی اور سونے کے روتی کو نسا تھا۔ تو اس محنت سے اس کا پیٹ بھی بھرنا تھا اور ایل آر لوئس کی زبان میں اس کی افلاقی اور بحالیاتی تربیت بھی ہوتی تھی۔ اس کی محنت ضروری کے ساتھ ساتھ اس کی حقیقی سرگرمی بھی بن جاتی تھی یہ وہ زمانہ تھا جب ضروری آمدنی تھی اور کام ادب تھا ان دنوں یورپی زبانیں عادیات ماقوں کو لمبی کہانیاں سناتی تھیں اور کہانی سننے والے اس خبر سے گزرتے تھے۔ جس سے آج ہم، الیڈ اور ایلو لکی کو چھ لینے کے باوجود محرم رہتے ہیں۔ ان دنوں بڑا ادب پردہ فیروں کے پتھروں اور فسادوں کی راجوں سے طوٹ ہو کر لوگوں تک نہیں پہنچتا تھا۔ وہ گرمی آواز کے ساتھ کہانی سننے والے کی اپنی عقلی انگوں کے ساتھ شامل ہو کر نشر ہوتا تھا۔ شاعری اور انسانیت بدلنے میں کتاب نہیں گرمی آواز تھی۔

مگر یہ اس زمانے کی بات ہے جب چیزوں کے رشتے مربوط تھے اور زندگی خالوں میں مٹی ہوئی نہیں تھی۔ پیٹ پالنے کا مشغلہ محنت نہیں تھا اور تفریح کے لوازمات کام کاج کے اوقات سے ایسے الگ نہیں تھے۔ ہوں کیجئے کہ وہ ایک مربوط سماج تھا۔ مشین نے اس سماج کے کل پہلے کر دے دیے اور جدید تعلیم نے اس کے رشتوں کا کاغذ ہر کردہ کتاب ہر چیز ہر چیز سے جدا ہے اب سماج کا کل عقلی کم اور بیگانگی زیادہ ہے۔ یہاں سے کلچر کے زوال کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب روزمرہ کے کاموں میں عقلی عمل رک جائے یا سماج جائے تو ایسے کلچر کے زوال کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ ٹی۔ ایمس۔ مایلیٹ نے انگلستان میں کلچر کے زوال کی ایک علامت یہ قرار دی ہے کہ وہاں کھانے کی تیاری کے آخر سے پہلے تو جمی برتی جانے لگی ہے۔ ہمارا خود بھی حامل ہے۔ قصہ چارہ بندیش چھیننے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ہمارا دسترخوان کتنا سٹ گیا ہے اور کیا ہے رنگ ہو گیا ہے۔ کتنے ایسے کھانے ہیں جن کے نام گھر کی شادی میں، محرم کی کسی حاضری سے یا کوڑوں کی تقریب میں کھائے تھے اور اب ان کا لائق بھی بھول چکے ہیں۔ اس کی وجہ صرف اقتصادی بد حالی نہیں ہو سکتی۔ بڑے دسترخوانوں پر اہتمام اب بھی ہوتا ہے مگر کھانے کی انواع کتنی ہوتی ہیں، محض مرغ مسلم تو دسترخوان کی لذت نہیں ہے، مرغ مسلم کا تو بیسوں کو بھی شوق ہوتا ہے اور شاہ جہاں سے عداوت کس پر آیا ہوگا جسے قید خانے میں صرف ایک اناج کے انتخاب کی اجازت دی گئی تھی۔ شاہ جہاں کے باور پھانے چنے کا انتخاب کیا۔ اس انتخاب کے حق میں استدلال یہ تھا کہ وہ اس ایک جنس سے ساتھ قسم کے کھانے تیار کر سکا ہے۔ نجان عمل اسی باور پھانے کے زمانے میں قبیر ہوا تھا مگر اجازت

ہو تو یہاں میں ذرا اپنی ہستی کے اس عین کے طوے والے کو یاد کر لوں جو فسادات کے دنوں میں عین کا طوہاں  
بول کے ساتھ بجا کرتا تھا کہ

مسئلہ نونہ گبر اور شفا صحت برطانیہ کی چھوٹے گھر کا خریدو طوہاں عین کا

مجھے اس حقیقت پر نہ جب شک ہوا تھا اور نہ اب شک ہے مگر افسوس کہ یہ طوے والا طوے میں گھر  
زیادہ والا تھا اور عین میں ملاوٹ ہوتی تھی۔ اس لیے ہمیں تاج محل والا خرچہ ہونا پڑا۔

تاج محل اسی بارہوی کے زمانے میں تیار ہو سکتا تھا جو ایک چنے سے ساٹھ کھانے تیار کر سکتا تھا۔ اور  
ہمارے گھر کا خطہ کروچ تھا۔ اسی دور میں ہم ایک نئی زبان تخلیق کر دیے تھے۔ عقلی عمل ایک ہر گھر سرگرمی ہے۔  
اس کا آغاز دوکانوں اور بازاروں سے ہوتا ہے اور پھر یہاں پر گہرا اثر گہریوں میں اس کا انجام ہوتا ہے وہ  
روزمرہ کی بول چال اور نشست و برخاست سے شروع ہو کر انسان اور شاعری میں اپنا کو پہنچاتا ہے۔ اگر تاج محل  
میں جیٹا کھسور تخلیق نہیں ہے تو خوب میں بھی عقلی سرگرمی نہیں ہو سکتی اور انسانے کا میں تصور ہی ہوں کرتا ہوں  
جیسے وہ پھلوری ہے جو زمین سے اگتی ہے۔ انسان بے شک الف لیے ہو کر اس کی جڑیں روزمرہ کی زندگی میں اتر  
احساس عام میں ہوتی ہیں۔ ہماری روزمرہ کی زندگی میں عقلی عمل کی روح اندر پڑ گئی ہے ایک دوسرے پر متوجہ نہیں  
ہو سکتے ہیں۔ ہمارے کھیل، ہماری دستکاریاں، ہمارے چنے یعنی ہماری ہر سرگرمی میں عقلی عمل کی روح کچھ ست پڑ گئی  
ہے۔ جب یہ صورت ہو تو کسی غیر فکر کے لیے اس پر بھروسہ کرنا مشکل ہو جاتی ہے۔ قوم کی عقلی صلاحیتیں سلامت ہوں  
تو دوسرے فکر کے مظاہر اگر عقل بھی پائیں تو قوی فکر کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ہماری تہذیبی سالمیت کے زمانے میں  
کرکٹ ہمارے یہاں ماہ پائی تو ہمارے کھیلوں میں ایک کھیل کا اضافہ ہو جاتا۔ لیکن یہ دورانہ ہے جب چاٹ  
ہرے چنے سے سفارت کر کے لاشوں میں فروخت ہونے لگی ہے اور مٹھائی اور دوسنے کی ہڈائی ہو چکی ہے۔ شہروں  
سے کچھ مرا جیوں اور فحش کی بنیاد پر رخصت ہو گئیں اور ان کی جگہ فحش اور کولرا آگئے۔ وہ لاؤ بچھ گئے جن کے کاپٹے  
فطوں سے کالی راتوں میں منور کھانوں نے جنم لیا تھا۔ اب ہم دھڑکی دیا میں رہتے ہیں جس سے منہ چکاراں نکلتی  
ہیں۔ وہاں اٹھتا ہے۔ ایسے دور میں کرکٹ کا فروغ بھی رنگ لاسکتا تھا کہ رحم دہاں گاماں پہلوان زمانے سے  
کشتی پار کھلائی کے پار کھیلوں کے جھنڈ میں جا چھپے اور چنگ باز شہر میں رہ کر طے نور تصویریں کھیں۔ ایسے دور  
میں فٹ بال فوڈ اور کارڈ پوڈ ہو سکتے ہیں، امر ان اور نظیر پیدا نہیں ہو سکتے یعنی ہم ایم سی سی کو تو برا سکتے ہیں۔ ای۔  
انگلارلس سے کر نہیں لے سکتے۔ ہوں خود فریبی کا کیا ہے کھلا ہمارے شرفا مہد جاہلیت کے اس اعلان کو لب تک  
جزو ایمان مانے ہوئے ہیں کس اردو کا فقہر انسان مغرب کے فقہر انسانے کا ہم پلہ ہے۔

خیر میں تو یہ کہہ رہا تھا کہ تہذیبی زندگی کی سالمیت نہ ہے اور مربوط معاشرہ باقی نہ ہے تو اس کا اثر  
انسانے پر بھی پڑتا ہے۔ گھر انسانہ جی اچھی کا حال نہیں رہتا اور اس کی اہل اتنی ہر گھر نہیں ہوتی کہ اسے  
تو ل عام کی سند حاصل ہو جائے۔ ہماری تاریخ میں اس وجہ کے انسانے نے ان زمانوں میں جنم لیا ہے جب  
ہمارا سماج مربوط تھا۔ جن زمانوں میں ہمارے انسانوں نے جنم لیا تھا۔ ان زمانوں میں سماج اس حد تک مربوط تھا کہ آدمی  
اور آدمی کے درمیان فی نہیں آدمی اور تاریخی عظمت کے درمیان بھی رشتہ استوار تھا۔ اب سے پہلے اس سال ادھر

جب ہر انسان آزاد گھد ہے تو اس وقت بھی اگرچہ بدشتے بکھرتے جا رہے تھے۔ سانج کسی حد تک مربوط تھا۔ انسان آزاد میں خواب سے لے کر گھیارے تک اور بینکات سے لے کر بھیاروں تک لطف سانی حیثیت رکھنے والے کر دار آتے ہیں۔ مگر سانی حیثیتوں کے فرق کے باوجود ان کے درمیان ایک رشتہ موجود ہے وہ سب ایک ماحول کے پروردہ ہیں۔ محل پرستی کی پرچھائیاں پڑ رہی ہیں مگر ابھی ان کے مستعدات اور توانیات میں اشتراک باقی ہے۔ ان کی عاقبتوں تک میں یک جہتی نظر آتی ہے یوں یہ ناول ایک اجتماعی تہذیبی زندگی کا اور اس کے عکاس ہے ایک اجتماعی احساس کا ترجمان ہے۔

میرے بھی منم خانے تک پہنچے پہنچے تہذیبی سالمیت اور یک جہتی فہم ہو چکی ہے۔ یہاں پورا سانج نہیں، سانج کا ایک کردہ نظر آتا ہے اس کردہ کا باقی سانج سے رشتہ اس حد تک منقطع ہے کہ اول نگاہ کے لیے یہ ٹھن ہو گیا ہے کہ وہ اسے باقی سانج سے الگ کر کے اس خوش اسلوبی سے پیش کر دے کہ وہ اپنے طور پر پھیل کا احساس پیدا کرے۔

جب تہذیبی سالمیت غصہ ہو چکی ہو تو اجتماعی احساس کا ترجمان بننے کے لیے انسان کا بہت کچھ کر لے پڑتے ہیں۔ اسے باطنی زندگی کی گہرائیوں میں یہ دریافت کرنا پڑتا ہے کہ وہ کون سے احساسات آؤں، تنہائی اور موردی شکلیں ہیں جو تہذیبی زندگی اور ہڈ باقی چلن میں تفرق پڑ جانے کے باوجود مشترک ہیں اور سانج کے ایک فرد کا دوسرے فرد سے رشتہ جوڑتی ہیں۔ ان اشتراکات میں ایک ترمیمی کا درد ہوتا ہے۔ حاضر میں ہے شک ہے ربلی کی صورت پیدا ہو جائے مگر یہ درد تو بادلوں کی صورت میں اجتماعی حلقہ میں محفوظ رہے، ماضی پر اصرار کرنے سے انسان کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ کم از کم نہیں ہونا چاہیے کہ گئے ہوئے دنوں کو واپس لایا جائے۔ گئے دن کہاں واپس آتے ہیں، جو گم ہو چکا ہے اسے لایا نہیں جاسکتا مگر اسے یاد تو رکھا جاسکتا ہے۔ ڈی۔ ای۔ ایچ۔ لارنس جو تہذیبی زندگی پر اتنا اصرار کرتے ہیں۔ ایسے سادے تو نہ تھے کہ اس بات کو جانتے نہ ہوں کہ کیا انسانانہ واپس نہیں آسکتا۔ بات وہی ہے جہانگیر۔ آر۔ ٹیوٹن نے اس سلسلہ میں لکھی ہے کہ جو کچھ گم ہو گیا ہے اس پر اصرار کیا ضروری ہے۔ تاکہ دھرا موش نہ ہو جائے اگر ہمیں کوئی نا نظام بنانا ہے تو پرانے نظام کو یاد رکھنا چاہیے۔ اگر ہم نے پرانے نظام کو بھلا دیا تو پھر ہمیں یہ بھی پتہ نہیں چلے گا کہ کس قسم کی باتوں کے لیے جہد کرینی چاہیے اور ایک لڑائی بہت سی آئے گی کہ ہم جہد جہد سے بھی ٹھک جائیں گے۔ اور دشمن کے سامنے ہتھیار ڈال دیں گے۔ مطلب یہ ہے کہ سرانجامتو حتمی کا تصور بھی اچھا ہے کہ یوں دل میں ابھری ہوئی بھی نظر آتی ہے اور دماغ میں حسن کا تصور بھی قائم رہتا ہے۔

مگر اس طریقہ سے انسان کا اجتماعی احساس کو پا بھی لے تو بھی اس کا انسان اجتماعی اہلی کا حال تو نہیں بن سکتا۔ نفس ٹھن ہے کہ اس بیج پر چل کر ایک ناول اجتماعی احساس کا ترجمان بن جائے۔ مگر اظہار یعنی کام از کم انسان آزاد کی ایسی مقبولیت بھی حاصل نہ کر سکے۔ بات یہ ہے کہ (ایسی تعلیم کے لیے سانج میں مل کا ہمارا رہنا بھی تو ضروری ہے جسے غلطی اور بحال باقی تروت کہا گیا ہے۔ ہمارے یہاں یہ گل رک چکا ہے اس کے نکل جانے کا نتیجہ ہے کہ چیزوں کو پرکھنے، اچھے اور برے میں تیز کرنے اور خوب صورتی اور بد صورتی میں لرق



گھٹن کو ہانے گھٹن پر بھی تو فزیت ہے کہ اس میں نئی ٹکنکیں برتی گئی ہیں۔ میرا من کرکٹ کھیلنا ہوتا ہے، نہ انسانے کی نئی ٹکنکیوں سے آشنا تھے اور غلیم ہو رہا تو کچھ کچھ مشق کی زلزلہ دہا ہے جو فہم ہر سے بھی زیادہ طویل ہے۔ اگرچہ عمر حسن صکری نے اسے بھی لڑائی کٹ ہانے کی کوشش کی ہے۔ یہ انسانہ لکھنا انسانے کی نئی ٹکنکیوں سے آشنا نہیں تھے، ہاں اپنے سانجے طور طریقوں سے، محبت و نفرت کی رسموں سے، تو طاعت و مستحبات سے، مذہب سے یعنی پوری ظاہری اور باطنی زندگی سے آشنا تھے اور اس آشنائی کے بل پر دستا نہیں گھٹتے تھے۔ نئی ٹکنکیوں کی بات تو اپنے یہاں کی نئی ٹکنکیوں وہ ہیں جو مغربی انسانے میں نہیں پالا گیا ہو سکتی ہیں۔ منکر صاحب کی ٹکنیک اگر مختصر انسانے کی تھی ٹکنیک ہے تو مختصر انسانے کی پرانی ٹکنیک کوئی ہے۔ بات یہ ہے کہ مغربی انسانے کی ٹکنیک کی لام الحاف کو ہم ٹکنیک کی اعجاز سمجھ رہے ہیں۔ مگر میں یہ کہتا ہوں کہ اگر میں نے پولیس کی ٹکنیک کو بھی جا لیا ہے تو جو میرے کس کام کی۔ جب تک میں اسے اپنی قوم کی تہذیبی زندگی سے ہم آہنگ نہیں کرتا ہوں اور اس کے ذریعہ اس قوم کے باطن سے اس کی روح سے رسائی حاصل نہیں کرتا ہوں۔ جو اس نے اول کھانا نہت کا لٹا تو نہیں دکھایا تھا۔ انسانے کا ربط اجتماعی تہذیب اور اس کے سرچشموں سے لوٹ جائے تو وہ اپنی نئی ٹکنیکوں کے ساتھ نہت کا تماشہ ہوتا ہے یا پھر اشتہار ہوتا ہے۔

تو آج جو انسانہ لکھنا لکھنا چاہتا ہے اسے یہ حقیقت سمجھنے کے ساتھ ساتھ کہ انسانے کی جڑیں اجتماعی تہذیب میں ہوتی ہیں، یہ حقیقت بھی سمجھنی ہوگی کہ تہذیبی سالمیت سلامت نہ ہے تو بچے انسانے کو لول عام کی سند حاصل نہیں ہوتی۔ اخبار کہتے ہیں کہ جاپان کے چند سپاہی جو دوسری جنگ عظیم کے وقت سے جنگوں میں چھپے ہوئے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ جنگ جاری ہے اور وہ گاڑے ہیں۔ جب وہ تہذیبیں خیر و آزار ہوتی ہیں تو پوری ہوتی تہذیب کے انسانہ لکھنا لکھنا کی حیثیت بھی جاپان کے ان سپاہیوں کی کی ہو جاتی ہے۔ حاضر سے ان کا رشتہ کٹ جاتا ہے وہ ماضی میں جیتے ہیں مجھے ان سپاہیوں کی انا پسند ہے مگر میں اس میں ایک اصلاح ضرور چاہوں گا، وہ یہ کہ آدمی ماضی میں جیتے، مگر حاضر میں رہ کر یعنی میں جاپان کے سپاہیوں کے رویے کو ای۔ اگے۔ لارنس یا طامرا اقبال کے رویے میں تبدیلی کرنا چاہتا ہوں۔ اگر وضاحت کی خاطر میں اس بات کو ذاتی مسئلہ کار نہیں کروں تو ہوں کہوں گا کہ جناب والا میں انسانہ لکھنا لکھنا سے آیا، میں تو سن ستاون کے ہمسے ہوئے فکر کا سپاہی ہوں۔ مگر یہ کہ میں خیال کے جنگل میں جا رک ہو ہوش نہیں ہوا ہوں۔ انسانہ لکھنا لکھنا کر شہر میں رہتا ہوں۔ مجھے معلوم ہے کہ سن ستاون کی لڑائی فتم ہو گئی اس لیے میں دھواں گاڑی سے نہیں لڑتا۔ ہاں اس ہنگامہ میں جو سہارے مل گئے ہوں ان کا کھوج لگنا پھرنا ہوں۔ یعنی میں انسانہ لکھنا لکھنا ہوں۔ کھوئے ہوش کی جستجو کرتا ہوں لہذا آتشیں رنڈ کا سراغ لیتا پھرنا ہوں۔ لیکن آتشیں رنڈ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے تو بات سن ستاون تک محدود نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدان کر بلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس سے پیچھے چل کر ہر تک بھی جاسکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی ادلیس آگ ہے، اسی آگ سے تو ہمارے ہمارے لالہ زکرم ہوئے ہیں۔ ماضی سے اسی قسم کا ربط انسانہ لکھنا لکھنا کو جاپان کے روپوش سپاہی سے اور اسلامی تاریخ اول کھینچنے والے سے کیڑا کرتا ہے۔ جاپان کے روپوش سپاہی کو جنگ کے فتم ہونے کی خبر نہیں ہے اس لیے وہ ایک زمانے میں شہید ہو کر رہ گیا ہے۔ نہ وہ حاضر کی طرف قدم بڑھا



سکا ہے نہ ماضی میں پیچے کی طرف سڑ کر سکا ہے۔ افسانہ نگار کو جنگ کے ختم کی خبر ہوتی ہے اس لیے ماضی سے اس کا ربط کسی ایک دور سے نہیں پوری تاریخ سے ربط کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس ربط کا اختلا یہ ہوتا ہے کہ نئے احساس میں پشتوں کا تجربہ اور زمانوں کا شعور بھی شامل ہو۔ یعنی اگر پاکستان کا افسانہ نگار بن سٹاون، مسر کر بلا ہوا جنگ درد سے اپنا رشتہ جوڑے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس قوم کا جو نیا احساس قیصر ہو رہا ہے اس میں وہ ایک ہزار سالہ عوامی تہذیبی تجربہ کو اور چنے چوڑے سو سالہ تاریخی شعور کو بھی شامل کرنے کے لئے کوشاں ہے اور یہ نئے دور ہے جہاں ماضی حال اور مستقبل ایک مربوط برادری ہوتے ہیں یوں بھی حالی کوئی حد بہائی قسم کی شے تو ہے نہیں جیسے ہنگی سے پکڑ کر اٹھلی پے کھ لیا جائے وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔

☆☆☆

## نگشن میں لوکیل کی اہمیت

سید مظہر جلیل

اردو نگشن کو وسیع تر پریشپ کے حوالے سے دیکھنا مناسب ادب کے مقابلے میں جو فوئیت حاصل رہی ہے اس کی ایک وجہ افکار عصری معروضیت بھی ہے کہ اردو السانے نے ابتداء ہی سے اپنے عقلی رشتے رشتی طاقن اور ادنیٰ کما تہوں سے استوار رکھے ہیں۔ عصری معروضیت اور سانی حقیقت نگاری ہی اردو نگشن کی سب سے زیادہ مستحکم اور موثر روایت رہی ہے جس نے زندگی کے ہر آن تبدیل ہوتے ہوئے منظر نامے سے تازہ کاری اور اعتبار کی ایسی مسود کن سبک کشید کی ہے جس کی تاخیر سے افکار ممکن نہیں۔ چنانچہ موضوع اور اظہار کا جو تنوع اور رنگارنگی اردو نگشن کو نصیب ہوئی ہے وہی متنوع صورت پذیر ہوئی اور یہ طبعی دیکھنا مناسب میں کم ہی دیکھنے میں آتی ہے۔

یوں تو ادب کا بنیادی دیکھنا ہی انسانی رشتوں سے پیدا ہونے والی لہروں کو عقلی سانچوں میں ڈالنا اور انسانی واردات و تصورات کو زندہ اور موثر لفظوں کے تحت سے ڈھانپنا رہا ہے لیکن اس منصب کو اردو نگشن نے سب سے زیادہ خوش اسلوبی سے سرانجام دیا ہے۔ ہر منصب ادب اور عقلی اظہار کی طرح نگشن کی تعمیر بھی دو بنیادی عناصر پر مشتمل ہوا کرتی ہے۔ مواد و موضوع اور فارم و بیج۔ اس افقی ترتیب اور عناصر ترکیبی کے بہت سے عمودی اضافے موضوعات اور شاخسائے ہیں جن سے کسی فن کار کی تعمیر اور تصنیف (appreciation) ممکن ہوتی ہے مثلاً مواد و موضوع کے ذیل میں مرکزی خیال، آئیڈیاز، کہانی، واقعہ، پلاٹ، جسم، ایج، ماجرا، منظر نگاری، مریخ سازی، مقام، ماحول، فضا، کرداروں کا تقابل، زبان کے درمیان مل و درمل کا سکھڑم، لوگوں کی جلی، نفسیاتی، باطنی، سماجی وابستگی، احساسات، منظر و پس منظر اور عقلی صورت و حالات، انداز و ہائ اور دے جیسے عناصر ہوتے ہیں جن کے اشتراک و اختلاط سے ایک ایسا ناقصاتی مواد (substance) پیدا ہوتا ہے جس کے موثر اظہار کے لیے مناسب فارم و بیج کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بالکل اسی طرح فارم اور بیج کے آپ میں کی ذیلی موضوعات ہوتے ہیں جن میں تکنیک، اسلوب، تکیہ، علامت، استعارہ، آہنگ، زبان ایمان کی نادر کاری وغیرہ جیسے عناصر شامل ہوتے ہیں، جن کے مستقل حراج اور تناسب کی روشنی میں کوئی فن پارہ معیار کے تلف و جات پر متعین ہوتا ہے یا نہیں ہوتا ہے۔

السانے کی تفکیک و بیج میں جائے وقوع (local)، منظر نامے، فضا اور ماحول کی اپنی اہمیت ہوا کرتی ہے کہ یہیں سے دراصل کہانی کا خیر الفت، ماجرا، ایمت کا انکسار پھوٹا اور واردات و تصورات کی تفصیل و جزئیات کا خاکہ بھرنے لگتا ہے۔ کرداروں اور واقعات کے باہمی تقابل، مل و درمل اور آواز و پیش سے بھرنے والے عناصر

کسی نہ کسی ماحول اور پس منظر کی جھلکیاں پیش کر رہے ہوتے ہیں، خور و وہ خیالی ہوں یا حقیقی۔ مقام اور وقت (Time and Space) وہ بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر زندگی کے معمولات و وجوہات اور تصورات کے جہان ہزار شے وجود نہیں پاتے۔ تخلیقات کے کون و مکاں اپنے اپنے زمین و آسماں اور اپنے اپنے شب و روز رکھتے ہیں۔ زندگی اور مکانات کی تمام تر متویہ و محرک انسانی ہی سے شرف پاتی ہے، کون و مکاں کے متضمن عناصر اور محرک کے ساتھ۔ گویا وقت اور عہد کی کون حراج نیرنگیوں سے کلام کرتے ہوئے خوب وقت کے آئینہ خانے میں حرکت پر چھائیاں و حاصل زندگی کی نگاہ دور اور اسباب و عوامل کے دست و خیز اور جذبہ احساس کے عکس اور جھلکیاں عیاں ہوتی ہیں۔ جو آدمی کی قیاس پسندی یا ہم قیاس پسندی سے وجود پاتی ہیں۔ یوں دیکھیے تو زندگی کی سرگزشت ایک ایسی ہی زندگی قیاس پسندی ہے جس میں ازل سے حرکت جگ و جہاں جاری ہے۔ یہ جگ منہ زور طغرت اور سرکش آدمی کے درمیان جاری ہے کہ دونوں ایک دوسرے کو اپنا مطیع بنانے پر بھی بے رحم ہیں اور یہ جگ آدمی اور غیر انسانی عناصر کے درمیان بھی جاری ہے اور پھر آدمی کے درمیان بھی۔ بجائے وجود و فرد و باوجود اور سرست و دام کے حصول کے لیے فوری اعتبار سے بھی، گرد و غبار اور آدمی کے ایک سلسلہ است و خیز اور آدمی کی زندگی جاری و ساری ہے۔

ہر انسان، مگر وہ، قلیل، خاندان اور علاقے کا سب سے پرکشش، دل فریب خواب اور آرزوئی، کیا، ہے کہ وہ اپنے لیے اور پانی آئندہ نسل کے لیے کچھ بہتر، محفوظ، خوش حال، نیکو سرست اور بار آور مستقبل کا حصول ممکن بنائے، جہاں وہ اپنے تصورات کے مطابق زندگی کی سرگرمی کشید کرنے کے لیے باشرکیت غیر سے آزاد اور خود مختار ہو۔ خواہ اس خواب کی تعبیر تلاش کرنے میں اسے یا دوسرے رقیب گروہ انسانی کو کشی ہی بڑی قربانی اور آزمائش سے کیوں نہ گزرا دیا ہو۔ کیا وہ تصورات ہیں جن کے حصول کے لیے قوت کے جملہ مظاہر پیدا ہوتے ہیں اور پھر ان کے ملنے سے معاشرتی، اخلاقی اور انسانی ادارے قائم ہوتے ہیں جن کے سہارے طاقتور طبقے عالم اسباب کے محدود وسائل پر حتی الوسع اور زیادہ سے زیادہ دیرینہ حصر و بے نیکی کو پیش کرتے ہیں، کسی دوسرے گروہ کی معاشیت ہے جا کے بغیر اس طرح حیاتیاتی وسائل پر بار بارانہ تصرف حاصل کر لینے والوں اور وسائل سے محروم نہ جانے والے گروہوں میں بھی نہ فتنے والی کشاکش اور آویزش سدا جاری رہتی ہے۔ ایک فرد کی سطح پر بھی اور معاشرے اور وسائل کے دائرے میں بھی، انت سے طریقوں، اندازوں اور دلوں کے ساتھ۔ کچھ لوگ اس درستہ فخر و غماز کا باب دہکتے ہیں، کچھ کامرانی کے قریب تر پہنچتے ہیں مگر کام کا حیات میں زیادہ تر تصورات ہی لوگوں کی ہوتی ہے جو اپنی خواہشوں، اسگوں اور آرزوئوں کی سمیٹ چڑھتے چلے آتے ہیں۔ چنانچہ دنیا، عواقب کے اعتبار سے جگ کے دائرے، مقامات و ممالک بھی بدلتے چلے جاتے ہیں مگر یہ ساری بات ایسی سادہ بھی نہیں کہ جسے کسی ایک طائرے یا کسی ایک مثال کے ذریعے سمجھایا جاسکے کیوں کہ جب آدمی اپنے آپ سے جگ آزاد ہو کر خود اس کے بلوں میں ایک کر بلا ہوتا ہے تو کسی نہ کسی خارجی طاقت، فردی انداز اور ماحول کو متاثر کر رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ خوب اندازہ ان خصوصیات کا کہ حیات میں مصروف ہونا آدمی کا نہ ہمارے ہی نہیں بلکہ بلوں ذات جاری آدمی اور پیش پیش کش کی صفائے ازلت بھی ہے اور انسانوں کے درمیان اور جگہ آدمی کی راستان ظلم ہوتی رہا بھی۔

جہاں آدمی ہے وہاں آدمی کا گرد و پیش بھی ہے، لیکن دیکھا اور سنا ہی ہوتا ہے۔ یہی سدا بہار  
ہمارا بھرتا ہے جس میں انسان کا وجود سانس لیتا ہے۔۔۔ گھر، خانہ، محل، ماحول اور معاشرے کے درمیان۔ لیکن  
سے کہانی کا خیر المتا ہے، وہ روایات و قصص کی تحصیل و جزئیات پیدا ہوتی ہیں اور اسی خصوصیت کا اثر میں سے  
ہے جو کہ آدمی کے ظاہری دیکر اور باطنی تشخص اظہار پاتے ہیں۔ عالمی ادب کے جید لکھن طرازوں نے  
ہمیں یہ بھی بتا دیا ہے کہ ماحول، ارد گرد، فضا اور معاشرہ جس میں انسان ذمہ نگار رہتا ہے، کہانی میں حاصل ہاں  
کا احوال قصود بالذات نہیں ہوتا ہے بلکہ انسان نگار معر جیت کے توسط سے کہانی کے تالے ہالے ماحول و ارد گرد  
اور کرداروں کے تھیل، ہا ہی سلوک و آویزش اور عمل و رد عمل کے پردے میں کسی اور خیال، تصور اور احساس کو ظاہر  
کرتا چاہتا ہے، اسی لیے کہانی میں ماحول اور گرد و پیش کا بیان بھی سحر کا سرگرم، محرک اور روشن حصہ بن کر پہنچتا ہے  
جہاں جاتا ہے اس طرح کہ کہنے والوں کی سب توجہ سمیٹ لے اور کبھی محسوس نہیں ہوتا کہ روایات اور کرداروں  
کا ہمارے اور نمایاں کرنے کی ذمہ داری سزا انجام دیتا ہے۔

کہانی میں ماحول اور locale اور ماحول مصری است و کشادگی سے ترتیب پاتا ہے جو نہ تو جامد، سکونی  
اور static ہوتا ہے اور نہ گرد و غبار کی صورت پا کر ہمارے اس کی اپنی کوئی شناخت ہی قائم نہ ہو سکے اور نہ  
کوئی حوالہ بن سکے۔ ماحول کی ساری صورت گری کہانی اور لکھن کی ضرورت سے وابستہ ہوا کرتی ہے۔  
چنانچہ کہانیوں میں مقام، ماحول اور ماحول ہی رہ جاتے ہیں جہاں پر عہد، کردار و روایات، روایات کے اختلافی  
رنگ سے ترتیب پاتے ہیں اور نہ سب گزرا ماضی کے کوزے مان کی نسبت اور فراموش کردہ تاریخ کے لمبے کے سوا  
کچھ نہیں۔

دور کسوں جائے، ایک نظرائی روایتی داستانوں پر ڈال لیجئے جن کے بارے میں بالعموم ہی خیال کیا  
جاتا ہے کہ ان کا تعلق باورانی عالم تخیلات ہی سے ہے اور اس کے اسباب و ماحول کا تعلق اس جہان آب و گل سے  
نہیں ہے، بس ظلمات کی کار پروازی ہے جس سے لوگوں قہرات کے جہاں پیدا ہو رہے ہیں، باوقی القہر  
مصر جن میں دیوی و دیوتا بھی ہیں، جن، بھوت، ہی بھی مڑائیں، چڑیل اور دانش بھی ہیں اور فرشتہ صلت  
دارگ بھی جو ہل کی ہل میں ظلمات کو مسار کر لائے کی غیر معمولی کوشش کرتے ہیں۔ ان ہی داستانوں میں  
شجر جبروت لے ہیں اور چہرہ پر غور سرائی فرماتے ہیں۔ ایسا اور اختراع کی ایسی ایسی بہاریں دیکھنے میں آتی ہیں کہ  
دوے زمین پر مثال لاہور سے لے، ایک عالم قہر اور ایک جہان ظلمات ہے جو ان داستانوں میں بکھرا ہوا  
ہے۔ لیکن یہ ظہر غائر دیکھیے تو ان کے عالم قہرات میں بھی ہمارے آپ کے جہان آب و گل کی پرچھائیں دکھائی  
دیں گی کہیں ظلماتی قہار میں ظن، نیم ظن اور کہیں صاف صاف نور کل ہوئی۔ اور یہ ظاہر با بعد اظہار ہے اور  
باورانی فضا میں بھی دراصل گرد و پیش ہی کار پر تو ہیں۔ یہ بات تو سب ہی جانتے ہیں کہ ارد گرد میں سرور داستانوں  
کے سوا جبر داستانیں دوسری زبانوں سے تلخیص و ترجمہ کے توسط سے آتی ہیں اور صرف دی داستانیں قبول عام کی  
سطح پہنچ سکتی ہیں جن میں مقامی فضا اور ماحول پیدا کیا گیا تھا اور جن کے کرداروں میں اپنی مخلوق کے نقش اور  
فضا کی زیادہ نمایاں تھے۔ بے شک داستانوں کے مقاصد جدید انسانے اور ماحول سے مختلف رہے ہیں اور واقعات

منطق اور کردار نگاری عموماً داستان نگاروں کے پیش نظر نہ تھے اور کہانی اور کہانی کا سلسلہ جاری رہا کرتا تھا اور جہاں کہیں داستان گوئے قصے کا آغاز کرتا، وہیں قصہ کے مطابق ماحول اور فضا بھی تبدیل ہو جاتی ہے، یوں کہ داستان گوئی سب سے پہلی روایت کی میراث ہے۔ چنانچہ داستان گو کے فن کار اذکالات بھی فن میں اہم کردار ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر عہد کی داستانوں میں اس دور کی پرچائیں دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ "گفتگو"، "چال بچی"، "اور" "سگھاس جی" میں قدیم ہندوستان کی دیو مالائی عہد کی ہلکی ہلکی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں جب کہ اسکا اٹھنا اس کی گھسی ہوئی "رانی کچھکی کی کہانی" "اور" "باغ ارم" میں سچا چھپا ہندو عہد کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ "باغ دیوار"، "سرورث خن"، "داستان سحر الہیان"، "گل بکاؤنی"، وغیرہ ایسی داستانیں ہیں جن میں بالخصوص مہل کے اور اس کے اطراف و جوارب کی فضا میں سانس لے رہی ہیں۔ "گفتگو" "دیوار" "سگھاس جی" "اور" داستان امیر مرزا "میں گھنٹی معاشرت اور ماحول موجود ہے، چنانچہ داستانوں کا مطالعہ معاشرتی احوال سے بھی روشناس کرنا ہے۔

چھپ گشتی میں دیکھیے کہ اناروی انیسویں صدی کے روس میں موجود شہری و دیہی معاشرہ کی جو صورت مری گوگول بدستور کی، "السنائی"، "مرکی اور چیخوف" کے ناولوں اور افسانوں میں ملتی ہے۔ لیکن ذرا متحرک اور بڑھتی ہوئی معاشرتی زندگی بھلا تاریخ کی کن کتابوں میں پائی جاتی ہے؟

اور خطر لیجیے کی وہ کون سی اٹلس ہوگی جو ماسکو، پیٹرز برگ، ہوم، پیرس اور لندن کے اگل گلی کوچوں، گل و محلوں، چوک، بازاروں اور باغ وراگ کی فضاؤں سے روشناس کرانے کی اہلیت رکھتی ہے، جو اٹلس کے ذہن خاص عہد میں وہیں سانس لے رہی تھیں۔ کیا گستاخو بیڑے کے، "قانی عظیم ناول"، "امام باری" میں فرانس کا زوال پذیر ناول معاشرہ اپنے مسلمان گلی کوچوں اور لٹ و لٹ گل سراؤں، تاریک و نیم تاریک تہ خانوں اور خستہ حال مسافر خانوں سمیت (fossil)، نقش بردار ہو کر نہیں رہ گیا ہے؟ اور کیا اسی طرح روسی گشتی کے صفحات پر ہم آئینہ سال پہلے کے ماسکو، پیٹرز برگ اور دور الہند روسی قصبات کے گل کوچوں، آباد و غیر آباد مغلوں، بازاروں، ٹولے پھولے رنگین مالی تجارت اور چٹری غنہ اور غنی نئی سڑکوں پر کھڑے گاڑیوں کی مناظر نہیں دیکھتے؟ اور کیا اس ماحول میں لپک جھپک کرتے ہوئے پیغام رساں ہر کاموں، گرم حماموں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور مقامات سے لمبے اور فضاؤں میں حیرتے ہوئے انسانی ہیروں، کمیتوں کلیاتوں میں بسی ہوئی خوشی و غم اور برف اور گرمی ہوئی تہائی کے کنارے بزمیں، سیدھے سادے مصوم حلفت کسانوں اور دیہاتوں، شہر کے چالاک کاروباریوں، چال بازاروں اور جھیل، جھیلے لوگوں کی فرض مصافحہات میں سرگرم عمل ان سب کرداروں اور ان سب موسموں سے کیا اور جسکے روشناس ہو جاسکتا ہے جیسے ہم ان افسانوں اور ناولوں کے ذریعے ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے اس وقت موجود ماحول، فضا اور کردار میں ہی سے مل کر ان معاشرتی مرقعوں کی تشکیل ہوئی تھی جو بدستور کی، "السنائی"، "مرکی اور چیخوف" کی کتابوں میں انہو سانس لے رہی ہیں۔ اور پھر خود ہمارے ادب کے عہد و سلسلے میں کسی بھی مشنوں، قصیدوں، مرقعوں اور مصلحت میں دلی اور اودھ کے زوال آبادہ شہری، معاشرے کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں، بھلا اس طرح متحرک اور بڑھتی چلتی تصویریں اور کہاں دیکھی جاسکتی ہیں؟ اور وہ جو ہمارا داستانوی ادب

ہے جس کا سطور بالا میں بھی ذکر کیا گیا ہے اور اس میں جو کچھ دو محلے، باغ و سرای، محلے خیلے اور بازار ہاں، چمک بازار، بلی گوہر، ہرگ رنگ کی تھیلیں، چمک و جہاں ہرگ و آہنگ کے احوال اور مناظر اور فضا میں دکھائی گئی ہیں وہ کیا ہوا میں نکلتی ہوئی ہیں اور ان کا کوئی اثر نہیں وجود نہیں ہے؟ اور تو اور ان داستانوں میں طلسماتی فضا بندی اور پریوں، جنوں اور دیو زادوں، شیر ادوں، شیر ادویوں، جادو گروں اور طلسماتی گوروں کے حندوں کو زراعت سے دیکھتے تو ان میں بھی آپ کو اس پاس ہی کی دنیا جھلکتی دکھائی دے گی، کیونکہ عالم تصورات بھی عالم موجودات اور عسوسات ہی کی صورت میں مستوی وجود پاتے ہیں۔ کیا ان داستانوں میں قدیم ادب، مثالی ہندوستان اور مسلم معاشرے کی جھلکیاں موجود ہیں؟

اُردو افسانے کے بنیاد گزار لکھنؤ کے جہاں ذمہ داریوں کے توسط سے انسانی سرگزشت کی کہانیاں سنائی ہیں وہیں ہندوستان کے وسیعہ ہوتے ہوئے معاشرے کی دھوپ چھاؤں کے منظر بھی دکھائے ہیں۔ مٹی اور پونے کے ملی نگر خانوں کے گرد بیکگاتی پیش چھو، تیار خانوں، شراب خانوں اور پائے خانوں کی گونجتی ہوئی لٹائیں، بدلتی لڑکیوں، بسوں، ٹراموں پر دوڑتے بھاگتے اور ہنستے ہوئے اڈوہام اور انڈی، تاریک، دھواں لگتی، کھولیں، چالیں اور جھونپڑوں پر جم جیتی ہوئی خلق خدا اور ہائے، چو پائی، بھنڈی بازار، شیعہ انکی پارک اور کشمی لمی کے زیر سایہ ریح و ریح، ٹھکری ہوئی زندگی کی جو جھلکیاں ہمیں منظر، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی نے دکھائی ہیں ان کی مثال بھلا کی اور داستان میں کہاں مل پائے گی۔ جس طرح قرقا الحسن حیدر کا لٹریل اظہار کے ایک مخصوص طبقے، ماس کے طرز پر دہائیں، میزازم (mannerism)، ماس کے لٹریل اور غیر لٹریل کرداروں، شکرانی نے نئے تیز و تند سے مدہوش سول مردوں، اگرچہ انہوں نے ان کی تک چڑھی بیویوں، ایٹھو اظہارین ہائوں، دیکھی بیگموں، کٹر کڑائی سفید بلیٹرم میں بیویوں، چھڑیوں، اندلیوں، آب داریوں، ڈرامائیوں، خدمت گاروں، خانہ ماؤں، مقلعوں، پچھا کلیوں اور بے گار میں لگے ہوئے قاعدہ نظام ہندوستانوں کے ذمہ خا کے قرقا الحسن حیدر نے لکھ دیے ہیں اور برٹش راج کی فوں قان ماس کی لڑائی اور کامداری معاشرت، تہذیب، مرکٹ، ڈاؤسوں، ڈاک، بنگلوں، ہنزہ زاروں، کلبوں، چھوٹی بڑی حاضرین، مذاہلوں، سواتوں، سٹارٹوں، برشتوں، سازشوں، قاعدہ قانون اور ضابطوں کی سخت گیر یوں، ایکٹوں، سیر و کار، انگریزی مشاغل ہندوستانی ادب، آرٹ، موسیقی، شعرو شاعری میں ان کی مرطاندہ لپیٹیں، انسان دوستیوں، مصنف حرا جیوں، بنششوں، چشم پریشوں، مناد پرستیوں، فرض سول لائنز (civil lines) سوسائٹی کے سبب روشن شم روشن اور تاریک گوشے قرقا الحسن حیدر کے ناؤوں اور انسانوں میں اب بھی سانس لے رہے ہیں۔ اسی طرح یوپی اور اودھ کے دوال پنہ پر لکھنے والے ذمہ تعلقہ داروں کی معاشی اتھری اور تہذیبی لڑائیوں کی جو تصویریں انہوں نے اپنی کشش کی آرٹ گیلری میں محفوظ کر دی ہیں، وہ تاریخ کے بوسیدہ اور مذاق میں بھلا کہاں دستیاب ہو سکتی ہیں؟ اسی طرح دکن کے جاگیر دارانہ معاشرے کی دھوپ چھاؤں کے مناظر، حزیح احمد، جیلانی بانو اور واجدہ نجم نے جس طرح دکھلا دیے اور پنجاب کے مکتب ہوتے دیکھی معاشرے کی رورج کو جس طرح احمد عجم قادی اور بلونت سنگھ نے اپنی کہانیوں میں مصور کر دیا ہے، اس طرح کی سحر آرائی بھلا کہاں اور کب ہو سکتی ہے؟ جی تو ادب ہی کا منصب ہے

کہ وہ صوبہ صوبہ گزریں وقت کو اس کے تمام اجڑ چھٹاؤ کے ساتھ محفوظ کر لیتا ہے، اپنے آپ میں ادنیٰ کہ جذبہ کر لیتا ہے۔

بے شک ناول اور انسانے میں پائے جانے والے فیم، دیہات، کوچہ و بازار اور مناظر، جبرخی و جغرافیائی واقعیت کے منظر پیش رہا کرتے، اور ان کا احوال، الحاحات، ہوتا بھی نہیں بلکہ ادب میں ان کا ذکر وادرات، واقعات، سرگزشت، کرداروں پر ہتی مولیٰ اللہ اور ماجرائیت کے حوالے ہی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ دیکھا جائے تو کہانی کا دراصل اس ماحول، انفرادی لوکل کی عکاسی کی سطح پر بازیافت کرتا ہے، جس کے بھی منظر میں کہانی، واقعے یا کردار کے حوالے سے جنم لیتی اور پھلتی پھرتی ہے۔ چنانچہ جس خاص مقام یا مہد سے منسوب نفاستاتی دراصل اس خاص مہم اور مہم میں موجود معاشرتی صورت حال کے ساتھ ساتھ انسانی رشتوں، باتوں، سلوک، رویوں اور لوگوں کے عمل اور عمل، احساس و جذبات، باخبر لای و اجتماعی نفسیات کی آمیزش سے عبارت ہوا کرتا ہے جس سے مذکورہ مہم خاص اور مقام کی شناخت ممکن ہو سکے مگر امر واقعی کہیں زیادہ، جس طرح کہانی، واقعات، ماجرائیت کا روزنامہ اور پھر ہدنگ نہیں ہوا کرتی، اسی طرح کہانی کی بحث سے ابھرتا ہوا ماحول اور لوکل بھی بار بار جغرافیہ کے ہندسوں اور حقائق سے مادہ ہوا کرتا ہے کہ ادب دراصل مذکورہ مہم کی مدد اور احساس کا لائحہ، منظر اور آئینہ دار ہوتا ہے، نہ کہ تاریخی و جغرافیہ کا حوالہ کی کہ ادب، بہت حقیقت سے کہیں زیادہ اور اسے حقائق، حالات کو عکس کرتا ہے، جن سے واقعات، حادثات، وادرات، سرگزشت اور ماجرائیت جنم لیتی ہے۔ اسی طرح کہانی کا تصور اور غراب کیا حراج ہی سے گلشن کا متن، درود پاتا ہے اور وہ جو پریم چھوٹے لکھا ہے تاکہ وہ انسان کی دانتے کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھے ہیں بلکہ کسی فلسفیانہ نکتے، کسی تجربے، کسی سماجی اور عمل، کسی احساس اور جذباتی کیفیت کو جان کرنے کے لیے افسانے لکھے ہیں اور یہ کہ انسانے کا موضوع اور مواد خود ہی اپنے اسلوب کا انتخاب کرتے ہیں اور جیون نے بھی ہمیں اس سے ملتی جلتی بات کی حتیٰ کہ ادب ایک ایسا کارخانہ ہے جس کی روشنی انسانی تجربات کی رفتار کی ہی سے قائم ہے۔

چنانچہ ناول کا اپنے مہم اور معاشرے سے متاثرہ اور وسیع تعامل (Interaction) ہو گا اس کے فن میں اجتماعی وسعت، بالیدگی اور تنوع پیدا ہو گا۔ لیکن ایک عام واقعہ نگار اور عکاسی فن کار کے درمیان ایک خط امتیاز بھی موجود ہوا کرتا ہے جس کے تحت ایک اچھا افسانہ نگار گرد و پیش اور ماحول میں پوری طرح غوطہ اور شہک و ضرور ہوتا ہے لیکن وہ حالات و واقعات سے مطلوب اور مختل نہیں ہوتا اور نہ کہانی میں جانب داری اختیار کرتا ہے۔ بلکہ وہ اس کو شاکہ و میں ایسا معروف نگارہ قرائی میں ہے جس کی نگاہیں اسٹیج کے روشن اور تاریک گوشوں کو بھی دیکھ لینے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور اسی لیے اس کی بنائی ہوئی تصویریں سب سے زیادہ جگہ اس کی نگہ مشاہدہ منظر کی گہرائی تک اتنی جلی جاتی ہے اور احساس کی حیرتوں تک کو گن لینے پر قہر متہرکتی ہے اور بھی اور فرق ہے جو ایک کہانی کار کو عام واقعہ نگار سے ممتاز کرتا ہے۔

اور اب تو واقعہ نگار بھی اپنے آپ کو "واقعہ نگار مساوی چار" کے لیے سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے اور حادثات و واقعات کی عکاسات و حقیقت کی رچ رنگ کے ساتھ ساتھ گرد و پیش میں جمع ہجوم اور اس میں شامل

افراد کے رد عمل، تاثرات، احساسات اور نفسیاتی کیفیات کے انحصار کو بھی ایسا سرگرمی کا حصہ سمجھتا ہے اور یہی ہے اس کی سرگرمی تخلیقی دائرہ عمل میں داخل ہو جاتی ہے کہ اب وہ محض ایک ذوق کی رپہ رنگ نہیں کرنا بلکہ اس ذوق کے جملہ عواقب، حوالے، اسباب و نتائج پر نظر ڈالتا ہے اور عجم کی انتہائی سرگزشت کے تاثر میں فرد فرد کی کہانی اور سرگزشت اس کا موضوع قرار پاتی ہے، جسے وہ زیادہ سے زیادہ نتیجہ خیز اور سوثر بنانے کے لیے اپنی قوتِ تخلیق کے ذریعے اور اپنے حقیقت نگہ سازی سے بھی کام لیتا ہے، یہی وہ صورتِ حال ہے جس کے لیے ان نکتہ نگار (Non-fictional fiction) اور فکشن (Faction) کی اصطلاحات مانجی ہوئی ہیں جنہیں گزشتہ چار پانچ دہائیوں میں بہ طور خاص اہمیت بھی ملی ہے اور مقبولیت بھی۔ اسے حاصلِ ادب اور صحافت کے درمیان اشتراکِ عمل کی صورت پذیر بھی کہا جاسکتا ہے۔ انگریزوں کی دیگر تحریکات کی روشنی میں یہ بھی سادی و قانع نگاری تو یہیں بھی ہے سنی اور آزاد رائے ہو چکی ہے اور اس کی بنا کے لیے اسے قوتِ تخلیق کی کمک اصطلاح بنانے کے تخلیقی سہارے کی اشد ضرورت تھی۔

اسی مقام سے متصل پڑاؤ کو فکشن (Doco-fiction) کا ہے جو حاصلِ حقیقت ہے ڈاکو مٹری فکشن کا اور اس سے مراد ایسی وقائع نگاری ہے جس کی بنیاد حقیقی دستاویزی شہادتوں پر استوار کی گئی ہو اور ہم دیکھتے ہیں کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد دے دنیا کی ہر زبان بالخصوص انگریزی ادب میں بے شمار داستانوں، خود نوشتوں، غیر متعلقہ کارناموں اور واقعاتی احوال پر مشتمل رپورٹوں کی بے ساختہ سی ہو گئی ہے۔ ان میں سے بیشتر ہیں نکتہ نگار فکشن، فکشن اور ڈاکو فکشن کی دلیل میں آتے ہیں۔ اردو میں ڈاکو فکشن کی صورتِ خلاقہ اولین حیدر کی ”گشتِ کار جہاں وصال ہے“ ہے جس میں متعدد دستاویزات پر ماحول کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔

☆☆☆



## باتوں سے افسانے تک

آصف ادرخی

افسانے کی بھی کیا بات ہے۔ بات سے بات نکلتی ہے اور افسانہ ہو جاتا ہے مگر میں سوچتا ہوں کہ آخر کون سی بات ہے جس کا افسانہ بن جاتا ہے؟ اس ایک بات سے افسانے میں فائدہ کیوں کر قائم ہوتا ہے؟ اور اگر زندگی کی اچھی اور بری ہڈی اور کوئی بے تحاشہ باتوں کا رس جس میں بسا ہوا افسانہ کس طور پر بن جاتا ہے کہ کیا اس کی رنگوں میں ملتی ہے ہاتھیں بن کے عمدہ حرکتیں ہیں۔ افسانے کی بھی تو باتیں ہیں۔

مگر ایک بات اور ہے۔ ہاتھ ملانے کے معاملے میں سمجھائی لوگ ادبوں سے کہیں آگے نکل گئے ہیں۔ گھجے اور عیروں میں ناک لویاں مارنے ہوئے آج کل کے ادیب بسا اوقات ایسی کہم، وقت طلب اور ذاتی طعانات کے نالے ہانے سے اپنی ہولی تحریریں سامنے لاتے ہیں جبکہ اطلاع و خبر کا سامان مہیا کرنے والی بعض صحافتی تحریریں ملکی جست و خیزات میں طرہ نظر آتی ہیں اور مہارت ایسی گہنی ہوتی ہے کہ اسلوب کی چات کا بھی حرو آ جاتا ہے۔ اسی جذبے خوش ذہن نگہ میرے ہندو ہندو گھنے والوں میں سے ہیں۔ اس حد تک کہ ان کی By line جہاں نظر آتی ہے اولین فرصت میں پڑھنے کے لیے سنبھال کر رکھ لیتا ہوں۔ اسی لیے جب ان کے تمام افسانوں کا مجموعہ ہندوستان سے چھپ کر آیا اور کراچی میں کتابوں کے چھپا ہوا ادارہ میں دیکھنے والوں نے تجلے گا تو کوئی رسیلا ترقیب بھرا ہوا ہو تو مجھے بھی اس کے پڑھنے کا پکا ہوا۔ اس کتاب کے مشمولات سے واقفیت سے پہلے ہی خوش ذہن نگہ کی انسان طرازی کا سکھ بیٹہ چکا تھا۔ ان کی صحافتی پرنٹیں اور اخباری کالم پڑھنے والا کون شخص ان کی اس آرت کا فائل ہوئے بغیر رہ سکتا ہے؟ مثلاً ۱۹۶۸ء میں بھارت کی غذائی قلت اور دیہات کی منظر الہالی پر وہ تحریر پڑھ کر کہیے جو "خوش ذہن نگہ کا ہندوستان" میں شامل ہے۔ ماحول کی حساس تصویر کشی، صحت کے بچے تھکے نظر کی موجودگی، واقعات کی تحویات کے پیچھے سیاسی اور سماجی حالات کی جکڑ بڑی، بھوک مارے دیہاتی اور شہر میں رنگ دلیاں مٹاتے ہوئے بے حس مرد و زن و تفرقات، ان کی باتوں کا احساس۔۔۔ افسانہ اس سے زیادہ اور کیا کر سکتا ہے؟ (کرشن چندر کے "ان ناٹا" میں، جس کی تعریف کے لیے ممتاز شیریں نے تبصرے دیے ہیں، اس بھر ایسا عالم ناک صدمہ حال سے لوگوں کو واقف کرانے کے لیے کیا اب بھی افسانے لکھے جا سکتے ہیں؟ خوش ذہن نگہ اور بعض دوسرے اخبار نویس جب یہ کام بہ طریق احسن کر سکتے ہیں تو کیا افسانے کو کوئی اور کام نہیں کہ چاہیے؟ کرشن چندر ممتاز شیریں چاہے کچھ بھی کہیں، میں تو جنم جو کس کام خیال ہوں کہ ادیب کو کبھی بھی غیر معمولی پن کے بارے میں نہیں لکھنا چاہیے۔ اس لیے کہ یہ صحافیوں کا حصہ ہے۔ "اور خوش ذہن نگہ جیسے سماجی لوگ یہ ثابت کر چکے ہیں کہ یہ بلا تو ان کے تصرف میں ہے وہ ایسی باتوں سے بہتر طور پر نمٹ سکتے ہیں۔

ادبی کی ہے۔ معمولی اور ظاہر بے رنگ۔ ہائیں افسانے کے لیے رہ گئی ہیں۔  
خوش دنت نگہ کے افسانوں کے سرے سے تو میں پہ غریب گزر گیا۔ افسانے کی ادبیت کے بارے میں  
مضمون نگاروں نے لکھا ہے اور دیا ہے کہ طور پر اس کتاب میں شامل کر دیا ہے، اس نے مجھے حق حیران کر  
دیا۔ لی تو چاہتا ہے کہ اس پسندیدہ مصنف کی خدمت میں عرض کروں:

تم ہو بہت بھر قصیں چارہ خدائی کیوں ہو

تم خداوند ہی کہلاؤ خدا اور کیا

پریشانی مجھے یہ ہے کہ اس مضمون میں خوش دنت نگہ ایسا ماس دلوے سے کرتے ہیں کہ کون کہتا ہے کہ  
افسانہ مر گیا، ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اس کی حالت طرزی افسانے کے موجودہ حالات سے بہت سے بہتر  
ہے اور اس کے ثبوت میں جن دو افسانوں کو پیش کرتے ہیں وہ دونوں افسانے اردو کے ہیں، "ٹنگی پریم چھکا"  
"ٹنگی" اور "منو کا" "لوہ بیک سنگھ" مگر پھر وہ اس برتری کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں۔ جس وجہ سے افسانہ طرزی دنیا  
میں حرکت کر رہا ہے اور ہندوستان میں لروغ پار ہے۔ وہ یہ ہے کہ ایک صنف کے طور پر افسانہ بعض قواعد  
نصاب کی پابندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ہندوستانی مصنف ان قواعد کی پابندی کرتے ہیں۔ وہ یہ ہیں اور امریکا  
مصنف ایسا نہیں کرتے۔

میں تو کبھی بیشہ تھا کہ تیری دنیا کے ممالک میں جن میں برصغیر بھی شامل ہے، افسانے کے فروغ کی  
کچھ اور وجوہات ہیں، جن میں ان ممالک کی اپنی صورت حال، کہانی کہنے کی پرانی روایت کی عطا کردہ حیات بھر  
قوت، موضوعات اور صنف کی باہمی مناسبت اور اس طرح کی باتیں ہیں۔ خوش دنت نگہ نے اپنی سفاکیانہ ہمارت  
سے کام لیتے ہوئے یہ ظاہر کر دیا ہے کہ جس چیز کو ہم فنی معجزہ یا جادو کا قناشا سمجھ رہے ہیں، وہ دراصل بعض سیدھی  
مادہ تراکیب کا مرکب ہوتا ہے۔ میری پریشانی بھی ان ناظرین کی کوئت اور مایوسی ہے، جنہیں تکمیل کے وقت  
میں یہ بتا چکے کہ وہ اب تک جس عمل پر تالیاں بجا رہا ہے وہ نظر کا دھوکا ہے، ہاتھ کی منائی ہو  
تھوڑی سی بھرتی اور بعض بنیادی اصولوں کی گرفت سے حاصل ہو جاتی ہے اور بس! میری پریشانی کو اس سے بھی  
تک نہیں ہوتی کہ مضمون کے انجام تک آتے آتے خوش دنت نگہ بھی بہت پریشان نظر آ رہے ہیں، اس قناشا گر کی  
طرح جس کا ہیڈ بھرم کھل گیا ہے۔

سوئے گو ماریں شاہداد۔ یہ قناشاگر ہیں وہ تو کہیں بھی پڑھا دیا چاہتا ہے جن کی عدد سے وہی سانپ  
کی طرح چل سکتی ہے۔ پانچ سوئے سوئے اصول جن کی تعلیم میں ہی طرح کر سکتا ہوں جس طرح مضمون میں  
ظلم کے افسانے کی ہوئی ہے:

۱۔ ظلم افسانے کوئی الواقع مظہر ہونا چاہیے (ساڑھے تین جزائر اتفاق کی حد کی مباحث بھی کردی گئی ہے۔)

۲۔ افسانے کو ایک واقعے یا واقعات کے ایک سلسلے کے گرد گھیرنا چاہیے جن ایک موضوع یا ایک کردار کی تصویر کشی یا  
اس ایک کردار اور دوسروں کے درمیان تعلق کو اجاگر کرے۔

۳۔ افسانہ نگار بھی ہو سکتا ہے، اس کے کردار اور واقعات مصنف کی مرضی کے مطابق تخیلاتی ہو سکتے ہیں، بشرط



ہے۔ لطیف شاعری نہیں کی، پھر بھی انداز وہ ہے کہ جو کس کا "دی ڈیڈ" خوش دنت سنگھ کی مقرر کردہ لبالبی سے طویل نہ ہے۔ سادہ تر کی "لیڈر کا بچپن"، "بیسکوپ کی"، "کلین جادو کی برف"، "بھون کی"، "سان لرا اسکوا کاشیری"، "محبوب حسن عسکری کی" چائے کی بیانی، "بھی اس حد سے گزر جاتی ہیں۔ لہذا اس حد کا فائدہ معلوم انگریز الفاظ کی کوئی تعداد مقرر کر دینے سے انسانے کی صنفی تعریف کا اہم مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ کن خصوصیات کی بنیاد پر انسانے کو کہانی کا ایک واضح روپ سمجھا جا سکتا ہے اور طویل بیانیہ سے ممتاز و ممتاز کیا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس امتیاز کی بنیاد محض حجم پر نہیں رکھی جا سکتی۔ کیا انسانے کو واقعی مختصر ہونے کی ضرورت ہے۔ اردو دانے اب انسانے کے ساتھ مختصر کا لفظ بالعموم نہیں لگاتے جو انگریزی کی اصطلاح Short Story کا ابداع تھا اور اس سے وہی مراد ہے جو ہندی میں "کہانی" اور فارسی میں "داستان کوتاہ" سے مراد ہے۔ یعنی ایک واضح اور متعین ادبی صنف پھر یہی صنف "مختصر مختصر انسانے" (Short Story) اور "طویل مختصر انسانے" Short Story Long کی صورت میں بھی لکھی جا سکتی ہے۔ طویل مختصر انسانے اور ناول کے درمیان خط امتیاز کھینچ کر ممتاز شیریں نے اس کو ایک علاحدہ صنف کے طور پر واجب الاحترام قرار دیا ہے۔ البتہ اؤ پھر بھی باقی رہتا ہے اور نام تقریروں کو آسانی کے ساتھ خانوں میں بٹھا، ممکن نہیں ہے۔ ہنری جیمز اپنے طویل قصوں کو Novella کہا کرتا تھا۔ اس اصطلاح کی اصل اطالوی لفظ nouvelle ہے جو قصے کہانی کے لیے استعمال ہوتا آیا ہے۔ اصناف کے درمیان ایک گلاوٹ، ایک Flux کی کیفیت ہے، مختلف روایات اور زبانوں کے سفر کے دوران اصطلاحوں میں شدید اشتباہ ہے جو قواعد کی نئی میں نہیں آتا۔ خوش دنت سنگھ کے اصول ہوں یا ممتاز شیریں اور ڈاکٹر احسن قادری کی اصطلاحات، کہانی کا سرمایہ دش جوہر ان کی گرفت میں آگئے لگا پڑتا ہے اور مجھے ہنری ڈیوڈ تھورڈ کی بات مقبول لگتی ہے اور پھر یہ کہ تھورڈ کوئی انسانہ نہ نہیں تھا:

Not that the story need be long, but it will take a long, while to make it short.

ہم اس Long While میں زندہ ہیں اور جب تک کہانی اپنے آپ کو کشمکش کر لے گا، میں

بڑا لفظ ہمیں کہاں تک لے جاسکتے ہیں؟

[illegible]

انگریزوں کے ایک نکتہ چوروں کے لیے روشن کر جاتی ہیں۔

مروجہ افسانہ نگاری پرانی وضع کے بزرگ تھے اور اپنے حراج کے مطابق ایسے انسان لکھتے تھے جو جدید تحریک اور ترقی پسند خیالات کو نظر انداز کر دیتے تھے۔ ہاؤس ہولڈ اور کامیاب ہیں۔ ان کی کامیابی کسی اصول کی مرہون بنتی نہیں۔ بلکہ جیسے تو ایسا لگتا ہے کہ ایک مصنف کے طور پر انسان کی کامیابی اسی قدر ہے اور اصول سے بے نیاز resilience میں ملتا ہے۔ ایک مختصر قطعہ زمین جس میں بیج ڈالنے، نکالنے اور گرائی کرنے اور فصل اگانے کا مادہ ماس کے کاشت کار ہے۔ یہ کاشت کار کا کمال ہے کہ اس مختصر قطعے سے کسی فصل اگانے کا مادہ افسانہ نگاری کے طول طویل قصوں کو دیتا ہے، لٹریچر ("سیرے پورچر")، ایما جین این ملیر ("سیا و بکٹ")، ایما جین کے کسی اور بین الاقوامی طور پر ابھرتے ہوئے انسان نگار کے مقابلے کر کے دیکھے تو اس صنف کے عروج اور ایک بنیادی مشابہت کا احساس ہو گا، لیکن مشابہت جو زندگی کو دیکھنے کے ایک قصوں زاویے کی وجہ سے آتی ہے کہ پورے جن کے اصولوں پر کار بند ہونے کی وجہ سے نہیں۔ عروج اور مشابہت کی یہ ایک وقت موجودگی سے اس صنف کے امکانات کا کاروبار ہے۔

انسانیات کی تنظیم کو کیا احساس اور خوش نگہ کے قواعد سے وقار داری۔ بشرط استواری سے محروم ہونے لگا ہے۔ ان اصولوں پر پابندی کے انداز سے مجھے ایک اور خطرے کی بھڑائی ہے اور یہ اصول صحت سے بڑی ہوئی ماں بھائی نکر آنے لگتے ہیں۔ ان کی وجہ سے انسان trick or treat قسم کی شعبہ بازی معلوم ہونے لگا ہے جو قبیل عام رسالوں میں چھپنے والے تہارتی صنعتی مال کے لیے درست سہی، اس انسان کے لیے بکریاں مناسب ہے جو اپنی اصل میں ادب ہے۔ میں لیکن ہو کر پانچ سو سیڑھیاں، تھوڑا اور تھوڑا ایک کے ذریعے بھل ہو جاتی ہوں مگر ان سے تفریق کرنا بلکہ جھوٹ جھات برتا ہوا لازم ہے۔ تہارتی مقاصد کے لیے تیار کیے جانے والے ان انسانوں کی بلکارا دہی انسان کے لیے جس طرح قادیان کی حمایت اور خوش وقت نگہ کی دلالت سے زیادہ متوشیہ اگست ہے۔

عمامی تفریح کے افسانوں اور رسالوں میں انسان کی زندگی اس خام خیالی کا سبب ہو سکتی ہے کہ انسان لکھنا کوئی بڑی بات نہیں۔ خوش وقت نگہ کے ان اصولوں سے بھی کچھ اس قسم کے خیالات کو تفریح بنتی ہے۔ اس خیال کو کہیں زیادہ کیفیت کے ساتھ نظام میں نے تردید دی۔ ان کا کہنا تھا جو شخص اپنے مزاجوں اور دوستوں کو طویل حد تک تیار ہو گا، وہ خود ہی کی کوشش سے انسان بھی لکھ سکتا ہے۔ مروجہ کو خود بھی اس آسانی کی مشکلات کا اندازہ تھا۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ مشہور بات مجھے امریکی انسان نگار وچرچر فورڈ کی معلوم ہوئی جس کا مرقبہ کردہ ۱۹۹۰ء کی آخر میں امریکی کہانیوں کا انتخاب حالی میں شائع ہوا ہے۔ اس انتخاب کے دیباچہ "کہانیوں کا مستند" میں اس نے بیان کیا ہے کہ اس انتخاب کی تیار کی کے لیے اسے کوئی سوا برس تک انسانوں کی خاصی بڑی تعداد چھانڈنی اور اس دوران اس پر کیا ماحول مگر رہے۔ انسان کے احیاء انسان کی مشابہت پر شادمانے بجانے والے ہندو فیسروں افسانوں کے برعکس فورڈ نے صاف کہہ دیا ہے کہ اس مطالعے کے دوران اس کا سبب جن انسانوں سے پڑا ان میں سے اکثر اس قابل ہی نہیں تھے کہ انتخاب کے لیے ماننے والے

جاتے۔ (یہ الگ بات ہے، کہ وہ کہتا ہے کہ راجے کا احساس مجھے ان ہی افسانوں اور ان کے لکھے دلوں سے  
ہا)۔ یہاں فوراً نے بڑے بچے کی بات کہا ہے:

اس میں بحث کی گنجائش نہیں کہ افسانے لکھنا۔۔۔ نئی نوع انسان کی داستان میں ایک فنی اضافہ۔۔۔ ایسا  
کام ہے جو اکثر لوگ بہت اچھے طرح سے نہیں کر سکتے۔ مجھے نہیں معلوم کیوں۔ شاید یہ مبالغہ آفاق ہے اس سے  
زیادہ مشکل ہے، مگر وہ کہانوں چھوٹے چھوٹے مجوروں کی طرح معلوم ہوتی ہیں۔

اُردو کے افسانہ نگار اچھے مرے سے نئی نوع انسان کی داستان میں فنی اور فرد کی اضافے کرتے آئے  
ہیں کہ اب ہمیں پتا چل گیا ہے، بشارتیں لایکے کی طرح درد الہی پر دستک نہیں دیتی اور پھرے عطا کے ظافروں  
میں پھر ہو کر نہیں آتے۔ ان کے حصول کے لیے اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ اور شاید سالانے کے طے میں ایک ایک بار  
کہ میں باغیہ کر دیکھے والی ہے۔

☆☆☆

## افسانہ اور لاشعور

ڈاکٹر سلیم اختر

ماہی مہس فکشن کے مخالفین افسانے کے پلاٹ، اس کے  
اغراض، ظہان، والعات کے الجھار، کرداروں کی کشمکش، سسپنس، متعلہ  
عروج اور اختتام کے لیے کچھ اس طرح کے گراف بنانا کرتے تھے۔

الف سے افسانے کا آغاز ہے۔ یہ سب سے پہلے واقعات کا الجھاؤ، راج اور رک، کی صورت میں واقعات کا  
سطح اور انجام اطویل عرصے تک افسانے کے فن کو سمجھانے کے لیے یہ گراف اور کرداروں کا مطالعہ کرنے کے  
لیے اہم اہم عناصر کے Flat اور Round کرداروں کا فارمولا مروج رہا جو اس زمانے کے افسانوں کی  
تدویر کاری اور کردار نگاری کے لحاظ سے شاید ملکہ بھی نہ ہوگا لیکن گزشتہ پچاس برس میں افسانوں میں بہت سے  
اسلوب کے لحاظ سے جوتہدیلیاں لائی گئیں ان کے مطالعے کے لیے اب یہ فارمولے بے سود ثابت ہوتے ہیں۔  
جدید نفسیات کے زیر اثر شعور کی درجہ بالا نفسی، فلیش بیک نے افسانے کو جن داخلی جہتوں سے روشناس  
کرایا ان کا تجزیاتی مطالعہ تاریخی گرائوں کی مدد سے ممکن نہ رہا۔

نفسیت کے شعوری محرکات کے زیر اثر جب افسانوں کے کرداروں کی تشکیل کی گئی اور اس کے  
جتنے میں "سرد بلزم" کی صورت میں انسانی کردار، شعور کے خیالات اور لاشعور کے فنی محرک تفسیر اثرات کا پتہ  
قرار پایا تو افسانہ شناسی میں یہ "رہنمائی تھی" کا مادہ نہ رہی۔ "دور لنگ لمبی سڑک" (کرشن چندر)،  
"پہلے" (مہلات حسن منظر)، "تھن" (ماجد، نگہ بیدی)، "دور وں تیرگی" (میرزا ادیب)، چائے کی پالی (محمد  
حسن عسکری)، "آخری آدمی" (انتظار حسین)، "بھی" (احمد بیس)، "خوشیوں کا بارگاہ" (انور سجاد)، "تھیں" کے ایجنڈا  
پہلا ہٹ (رشید احمد)، ایک بڑی کہانی کے لیے "واک لوٹ" (مسعود اشقر)، یہ اور اسی انداز و اسلوب کے  
افسانوں کی تدویر کاری ہر ریاضیاتی فارمولوں اور گراف کے خطوط کی روشنی میں نہیں کی جاسکتی۔ سید کی وجہ سے  
کہ حیات، ماحصابہ شعور اور لاشعور کے مجموعے یعنی انسان کو فارمولوں اور گراف میں متعین نہیں کیا جاسکتا۔

اورد افسانے کے سلسلے میں اس بار دہائی کی ضرورت نہ ہوتی تھی کہ مددی فنی پریم چہر کی صورت  
میں اورد افسانے کا آغاز حقیقت نگاری سے تھا۔ جس کے باعث فنی مدت تک اورد افسانہ (ترقی پسند اسلوب کی  
تخریک کے زیر اثر) خارجیت اور اس سے وابستہ شعری سیاسی، سماجی اور اقتصادی عوامل کی تصویر کشی کے لیے

وقف رہا۔ حقیقت نگاری غلط نہ تھی لیکن اس سے وابستہ انسانوں نے خود کو صرف زندگی کے خارجی پہلوؤں تک محدود رکھا اور باطن بنی کی طرف توجہ نہ دی تھی۔ یوں حقیقت نگاری "حقیقت" پہنچی ہونے کے باوجود صرف ایک طرف سہلی اور تکتہ رہی۔ چنانچہ ان انسانوں کا مطالعہ کرنے وقت باطن اس امر پر قجب ہے کہ یہ کیسے ممکن ہو کہ حقیقت نگاری صرف خارج تک ہی محدود رہی اور انسان کے باطن میں جھانکنے کی سہلی نہ کی گئی۔ یہ کیسے ممکن ہوئے کہ چین اور حماس انسان نگار معاشرے اور افراد کے خارجی پہلوؤں کے تجزیہ و تحلیل کے لیے توقف رہا مگر خارجی رجحان کی تشکیل کرنے والی بنیادی عملی محرکات اور نفسی کیفیات سے مدد و لچکی کا مظاہرہ نہ کیا اس میں جو تضاد ہے وہ بذات خود حقیقت نگاری کے تصور کے منافی ہے۔ دراصل یہ سب ترقی پسند ادب کی تحریک کے باعث ہوا کہ سوشلزم میں نفسیات کا علم ہی معیوب قرار پایا تو فرانزکا پسند یہ وہ اسی لیے ترقی پسند انسانے میں خارجی حالات و کوائف اور مسائل و مصائب تو بہت ملتے ہیں مگر ایسا روزن نہیں جس سے سائنس کے لینڈ اسکیپ پر بھی گلاؤں والی جا سکے۔

جہاں تک ان نفسی کیفیات کے تجربہ اور تحلیل کا تعلق ہے جو انسانی مائیکس پر اثر انداز ہو کر افراد اور اس کی شخصیت کو مخصوص نفسیاتی نظریات سے احراز کرتے ہوئے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ پاس لیے ضروری ہے کہ یوں ہی کسی مخصوص رہستان فکر کے تھوب اور غلو سے بچا جاسکا ہے اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ انسان نگار بذات خود کسی نفسیاتی تجزیے کا جہد ہو سکتا ہے۔ (ہر چند کے شاید ہی کسی انسان نگار نے شعوری طور پر کسی مخصوص نفسیاتی نظریے یا رہستان کو مد نظر رکھا انسان قلم بند کیا ہو) اس کے باوجود وہ شخصیت کے مداخلی ماحصلی مسائل اور حیاتی تجربوں کا تجزیہ اپنے احیاء نظر پر کی روشنی میں کر سکتا ہے۔ لیکن جن انسانوں کے حوالے سے وہ زندگی کا مطالعہ کرتا ہے وہ خود اپنی شخصیت کی اساس (شعوری طور پر) کسی مخصوص نظریے پر استوار نہیں کرتے بلکہ اکثریت کو تو اپنی نفسی خاصیتوں کا ادراک بھی نہیں دیتا (ادراک ہو تو خاصاں دور نہ ہو جائیگا) ہاں ایہ درست ہے کہ دوسرے ان کا طرز عمل کسی نہ کسی نظریے کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

عام زندگی کے افراد کی مانند انسانے کے کرداروں کے مطالعے میں نفسی محرکات کی اہمیت سے صرف نظر ممکن نہیں۔ فرد دو طرح سے ذہیت کرتا ہے، ایک شعوری (سائنسی) سطح پر دوسری لاشعوری طور پر اس لیے فرد کی شخصیت اور دو قوی متن طبعوں کے درمیان ہاتھوں ہاتھ کی مانند لرزاں رہتی ہے مگر ایک طرف زیادہ جھکاؤ رہا تو وہ کامیاب صحت مند اور دنیا دار انسان بنے گا مگر دوسری جانب ہوا تو اخصالی اور نحرانی بنے گا اور ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ایک کے تقاضوں سے مہر و مہائی کا بارانہ ہو تو دوسری دنیا میں حراست کی جاتی ہے۔ سائنسی صحت کے لیے شعوری تحریکات کا گھنگھوٹا جاتا ہے یا بھر پورانی دنیا سے بھاگ کر نحرانیت کی مجید بھری دنیا میں پناہ لی جاتی ہے۔ کردار نگاری میں ان نفسی امور کو پیش نگاہ کا شعور اسے نفسیاتی نکات سمجھائے گا۔ دوستوں، نسکی اور مشغولیات کے پود طبع سے تھے لیکن اب ان کی تحریکوں سے نفسیاتی نکات افادہ کیے جاتے ہیں۔

(۱) "مرد زکرا موڈوف" یا "نوپ ٹیک سنگھ" کہنے کے لیے کتابی نفسیات کی نہیں بلکہ انسانوں کی نفسیات سے آگہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ انسان جن کے ایک رنگ میں ہزار رنگ ہیں، کبھی سیما پر کبھی



مراب، بھی سب گریں تو بھی پرکار، بھی نظر افروز تو بھی نظر لوار، بھی سم تو بھی سمیٹا!

(۲) انسان، انسان نگار اور انسان کے کرداروں کے سلسلے میں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ کائنات کے تقدیر نے قدیم داستانوں کے ساتھ ساتھ ناول اور انسان کے مطالعے میں نفسیات سے اتنا کام نہ لیا جتنا لیا جاسکتا تھا (بالا جانا چاہئے تھا) مطالعے کی کمی کے برعکس خدووں کی لطافت پسندی اہم سبب قرار دی جاسکتی ہے۔ جب خود خودی میں نفسیات، جنس اور اس کے متفرع مظاہر سے خوف زدہ ہو جائے "حرام" لکھ "حرام" کاری "کھتا ہو تو" "ایسویس" انسانوں کے ساتھ کیسے انصاف کر سکے گا۔

نیمادری بات یہ ہے کہ اگر نفسیات کی درستی میں انسان اور انسان نگار کا مطالعہ حضور ہوتا پھر ساتھ ہی ان انسانوں پر خود کا نفسیاتی مطالعہ بھی لازم قرار پاتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے نفسیاتی علاج کے لیے بیک کوٹنے سے پہلے خود سائیکالوسٹ کو اپنی عقل نفس کرانی پڑتی ہے تاکہ اسے اپنی نفسی الجھنوں، جذباتی مسائل اور عجیب و غریب کا علم ہو جائے۔

بعض اوقات نفس نسکین کے لیے فرد خود کو عادات و اطوار، نظریات و عقائد اور قصور و مساو کے لبادوں میں پنہاں رکھتے ہوئے، اپنی ہی گواہی کو اپنے کرداروں کی اساس میں تبدیل کر لیتا ہے۔ ڈوگ نے اسے "Persona" (روپ) کا نام دیا ہے اس کے ساتھ ہی ڈوگ کی ایک اصطلاح "Psychic Inflation" (نفسی پھیلاؤ یا انفراف) بھی اہم ذکر ہے۔ یہ وہ نفس کیفیت ہے جس کے زیر اثر سائیکی واطلی غلط کرنے کے لیے خارجی اشیاء میں سے کسی ایک کا سہارا لیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں کسی خاص کام، پیشہ، تھیں مسلک یا فرد کو "کل" سمجھتے ہوئے اپنی انفرادیت اس میں دھم کر دی جاتی ہے۔ یوں خاص طرح کی نفس ماسوگی اور تفریح کا احساس ہوتا ہے۔

انسان میں اگر کرداروں کی نفسیاتی تصویر کشی مطلوب ہو تو انسان نگار کے لیے ان امور سے آگمی ضرور ثابت ہو سکتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ کائنات کا خود بھی قائمہ اظہار سکتا ہے۔ ہیں انسان نگار جب (انسان میں) انفرادی مطالعہ کرتا ہے تو ظاہر و باطن اور واضح سے قلع نظر کرتے ہوئے سائیکی کے نہاں خانوں میں جھانچے کی کوشش کرتا ہے جس طرح طبقات باطنی کا بارز عین کی سطح سے دھمکا نہیں کھاتا۔

۔ اسی طرح انسانی لغت کی بنی کی خف سے خف لرزش محسوس کرنے والا انسان نگار یہ جانتا ہے (یا اسے معلوم ہونا چاہیے) کہ اصل انسان اب ہر نفس بلکا بندہ ہے۔ وہ اپنی انسان جس کا "ابہر" سمجھتا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم آسان بھی نہیں۔ دی آئیں برگ و بلبل مثال! جہاں تک حقیقت نگاری کا تعلق ہے تو یہی حقیقت نگاری اعلیٰ صورت میں سرریز ہر کی صورت اختیار کرتی ہے۔ سرریز "پروپلیزیم" ہے "یعنی ادرع حقیقت نگاری۔

سرریز مصوری کی اصطلاح ہے۔ والی اور بیک من جیسے مصوروں نے اس میں خصوصی نام بنایا کیا۔ مصوری کے بعد اس نے مغرب کے ادب میں بھی اظہار پایا اور انسانوں کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی اس کے اثرات تلاش کرنے کی سعی کی گئی۔

لاشور کی عکاسی انسان نے میں ہو یا شعری میں ماسان نہیں کے اس عکاسی میں دو چار بہت مختص

آتے ہیں۔ ایسے انسانے (یا نفسیں) جنہیں "نفسیاتی" / "نفسیاتی مطالعہ" قرار دیا جاتا ہے۔۔۔ ان کے مطالعے میں ایک عام ملا نہیں، جس میں ذہن، قارئین اور بعض اوقات ایسے خاد بھی جھٹکتے ہیں، یہ ہے کہ موابہر میں انسانے (یا ناول) کو "نفسیاتی" قرار دے دیا جاتا ہے جس میں مکی جذباتیت

ورق عام بیانات کا بیان ہو یا انسانے قسم ہوتے ہوتے مرکزی کردار پاگل ہو جائے، جب کہ اس کے برعکس "نفسیاتی انسانے" کا جو ہر شخصیت کے لاشعوری حرکات کا کھوج لگانے میں ہے اسے ہوں کچھ کہ کردار نگاری میں غفلت کے قافضوں کو ملحوظ رکھنا حقیقت نگاری، غفلت نگاری اور واقعیت نگاری ہے۔ اسے داستانوں کو فوق الغفلت کرداروں یا مثالی کردار نگاری کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے۔ جب انسانے نگاری لاشعوری حرکات کے ذریعے کرداروں یا مجموعوں اور مجروروں کا مطالعہ کر کے، انسانی شخصیت میں نفسی وجہ دیوں کی مقد کشائی کرے اور سائنس کے پرچھائیوں بھرے طلسمی سفر نامہ کو منور کرے تو ایسا انسانے "اصلی" تے دڑا "نفسیاتی انسانے" ہو گا۔ اسی لیے تو انسانی غفلت کی کامیاب عکاسی کے باوجود بھی ہر انسانے نفسیاتی انسانے نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس طرح ہر نفسی انسانے بھی نفسیاتی انسانے نہیں کہلا سکتا۔ جب تک جنس کا بطور لاشعوری محرک تجزیہ نہ کیا جائے، اس وقت تک جنس انسانے نفسیاتی انسانے نہ بن پائے گا۔ اس سے "اوپر نیچے اور درمیان" اور "نوبہ ایک سنگھ" میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔

شعور کی سطح پر انکھار پانے سے قبل علامت لاشعور میں جنم لیتی ہے۔ یہ ان علامت کی بات ہے جو شاعر مادہ خود بھی تخلیق سطح پر ساخت کرتا ہے اور جو اس کی حقیقی شخصیت کی مظہر ہوتی ہیں۔ علامت کے ساتھ ساتھ محال، شعور کی رود آزاد علامت، نفسی وغیرہ آلات و اسلوب ہیں۔ لہذا حصول مقصد کا درمیان اور تخلیق کے تابع قرار پاتے ہیں۔ ان معنی میں کہ ان کے ذریعے سے موضوع، بدویشن اور کردار کو ذیاد حقیقی اور نہ معنی مایا جاسکتا ہے اور انسانے متنوع جہات کا حامل ثابت ہو سکتا ہے لیکن انہیں مقصود بالذات بنالینے سے بات نہ بنے گی۔ کبھی اس پر غور کیا گیا کہ کبھی جیسی حقیر مخلوق نے علامت میں کرآمد کو وہ بہت ایسے اور ایک بڑا انسانے دیا ایسے انسانے ہیں انتظار حسین کا "کایا کلب" اور احمد امین کا "کھنسی" جبکہ برائے انسانے ہے "آشوبہ چشم" (سلیم اختر)۔

دنیا بھر کی مانند ہمارے ہاں بھی فراڈ، اس کی تکلیف نفسی اور اس حوالے سے تحت اشعور اور لاشعور کا زیادہ چہ چارہ اگر بعد میں یہ احساس تقویت حاصل کرنا چاہا کہ محض لاشعور کا مطالعہ یک طرفہ اور ایک سطحی ہے۔ دیکھ کے اجتماعی لاشعور کے مطالعے کے بغیر لاشعور کا مطالعہ سطحی ثابت ہو سکتا ہے مگر اجتماعی لاشعور اس کو محمول اور بالخصوص محال (Archetypes) اور قدیم محال (Primordial Image) کا مطالعہ آسان نہیں کہ ان سب کی درست تفہیم کے لیے اساطیر، نوک اور اور قدیم تہوں جتنی کہ حشی معاشروں کا مطالعہ بھی لازم ہے اور اسی سے لاشعور کی روشنی میں انسانے کا مطالعہ کرنے والے خاد کی حکلات کا اعلاہہ لگایا جاسکتا ہے۔ اگر وہ خود لاشعور کا مہرپ شیشہ استعمال کرتا ہے تو اس کے کرداروں کے ساتھ خود انسانے نگاری تکلیف نفس کی بھی ضرورت ہوگی لیکن اگر وہ اجتماعی لاشعور کی روشنی میں انسانے پر مکتا ہے تو پھر اساطیر، نوک اور اور تحولات بھی روشن نگاہ رکھتے ہوں گے۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ وقت تحریک، انسانے نگاری کو شعوری طور پر اس کا ادراک نہیں ہوتا کہ وہ کیوں اور

کیے گئے ہیں۔ اسلوب کے مراحل خود کار طریقے سے طے ہو جاتے ہیں مگر اس کے باوجود بھی انسان کا مطالعہ کے بغیر اور دور ہو جائے گا۔

نفسیات کے ذہن اثر انسان کو کھینچنے والے کر کردار کے نفسیاتی مطالعے اور نفسی جزئیات نگاری کے مطالعے میں بہت جھکاؤ رہنے کی ضرورت ہے۔ اگر انسان کو شعوری کاوش سے غیر شعوری طور پر "نفسیاتی" بنادیا جائے تو انسان انسان نہ رہے گا بلکہ "کیس ہسٹری" میں تبدیل ہو جائے گا۔ شاید اسی لیے نفسیات کی کتابوں میں اورج کیس ہسٹری میں، انداز نگارش کے عہد کی صحت سے قطع نظر، بھی انسانیت پائی جاتی ہے۔ (جیسے Rebel without a cause) لیکن اس حقیقت سے بھی اندازہ نہیں کیا جاسکتا کہ بعض انسانے مکمل نفسی جزئیات نگاری کے خدان کے باعث کامیاب نفسیاتی انسانے نہ بن سکے انسانے میں لاشعوری حرکات کا تجزیہ اور مطالعہ سے ہو سکتا ہے۔ اس کی سطح پر ہزاروں افراد اور فرد کا معاشرے سے تعلق ہوتا ہے۔ یوں باہمی اثر پڑنے پر ہی اور مکمل انسان کی بنا پر مختلف حالات اور واقعات سماجی کے مختلف پہلوؤں کی مطالعہ کثرتی کرتے رہتے ہیں اور فرد اپنے حتمی "روپ" میں سامنے آ جاتا ہے۔ یوں فرد کے تجزیہ کے ساتھ معاشرے کا بھی نفسیاتی مطالعہ ہو جاتا ہے۔

دوسرا طریقہ مکمل فرد کی ذات اور جملہ ایک محدود ہے۔ انسان نگاری داخلی الجھنوں، نفسی کج رویوں اور بھروسے سے جنم لینے والی کردار کی وجہ سے کیوں اور ان سے وابستہ علامات پر سے پردہ اٹھاتا ہے۔ اس مفہوم کے لیے جنس اور اس کے مختلف مظاہر کا مطالعہ گزیر ہے۔ جنس سے معاشرتی مطالعہ کرنے والا انسان نگار کو کردار کی بھرپور محسوس میں نہیں پھنسا سکتا ہے۔ ان سے فی ثقلی کے ہے جس حقیقت پسندانہ نگاہ، تعریضات (Taboos) سے پاک (یعنی اور غیر حشمت پسند) کی ضرورت ہوتی ہے اور انسان نگار کے پاس نہیں ہوتا۔ جنس کا مطالعہ پسپ (بعض کے لیے لذت انگیز) بھی ہو سکتا ہے مگر خطرناک یقیناً ہے۔ مطالعہ جنس اور خوار واء اور دی میں ستر کے حروف ہے۔ جہاں ایک ملازم بھی لاشی کی غارت گری کی دلدل، اٹھارے کی کھائی اور گندگی کے جوہر میں پھنسا سکتا ہے۔ جنس سب سے زیادہ پابند یوں قد فتنوں اور تعریضات کی قرار ہے۔ اس لیے معاشرے میں nerve center جیسی اہمیت بھی حاصل کر لیتی ہے۔ جنس اور اس کے متعلق مطالعہ کے ضمن میں عوام کی اکثریت کے لیے کہ خاصا کی سازش میں شریک ہوتی ہے اس لیے مدد کی کرن سے اندھیرے کی خاک جگاڑیں بے چین ہو جاتی ہیں۔

معاشرتی رویوں کے ساتھ خود انسان نگار کا بھی جنس کے بارے میں رویہ خصوصی اہمیت حاصل کر لیا ہے۔ اگر وہ خود جنس پر سوار ہے تو پاک بھتوں والے غم پختہ "دروانی" انسانے لکھے گا اگر جنس اس پر سوار ہے تو لذت کا وہ ہو جائے گا اگر وہ متعلق ہے تو اس کے لیے جنس کا وجود مٹا ہو گا اگر وہ بنیاد پرست ہے تو یہ مضمون مای حرام ہے۔ محبت مند یا حوازن مای یہ ہے کہ جنس کو انسانی زندگی کا ایک حیاتیاتی واقعہ سمجھتے ہوئے "کال سرنا" کے بغیر "اس کا مشاہدہ کیا جائے۔ اسی صورت میں جنس جیسے مسئلے سے انصاف کرتے ہوئے اسے انسانی فطرت کی تنبیہ سے لیے کلیہ بنایا جاسکتا ہے مگر یہ کام مشکل ہے کہ اس دہ میں بکثرت مقامات آدھ فضاں بھی آتے ہیں اس لیے بیشتر انسان نگاروں نے بہ بھاری پھر چوے بغیر چھوڑ دیا۔

(۲) ترقی پسند طب کی تحریک نے غارت گری حقیقت نگاری پر اتنا زور دیا کہ اہل فراموشی کر دیا گیا۔

ترقی پسند انسانہ نگاروں اور ان کے مقلدوں نے یہ امر فراموش کر دیا کہ اگرچہ فرد معاشرے میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے برسرِ بیکار رہتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ باطن میں بھی زبست کرتا ہے۔ عام افراد دنیا کم لیکن صوفی اور عقلی کار (جست صورت میں) اور اصحابِ ظلم کے حامل (حق صورت میں) خانہ باطن میں مقیم رہتے ہوئے پر چھائیوں بھری سائیکس میں زبست کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس کے اتنے غور ہو جاتے ہیں کہ بعض اوقات تو "خارج" ان کے لیے ناقابلِ قبول ثابت ہوتا ہے۔

خارج vs باطن، یہ انتہائیں بلکہ دو ایسے قوی متضامیں ہیں جن کی بڑھت و کثرت کے اثرات حقیقی شخصیت میں رنگ آمیزی کا باعث بنتے رہتے ہیں۔ کبھی یہ اسے اپنے سانچے میں ڈھالتے ہیں تو کبھی ردِ عمل کے طور پر حقیقی شخصیت، اظہار کی صورت میں خود بھی اپنا سانچہ ساخت کرتی ہے۔ اس ضمن میں وقت خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ یہ بے خارجی وقت اور داخلی وقت۔ خارجی قوت کیلنڈر سے شروع ہے اور اس کی ریت لٹے پالتے ہے۔ تہذیب، تمدن، روحانیت (لہجہ بے تصوف) سے، جبکہ باطنی قوت تکمیل پاتا ہے۔۔۔۔۔ جیتوں، خواہ اور اصحاب سے۔

فرد جیتوں کا اسیر ہو کر اصحاب و حواس کے زندان میں غریب رہتا ہے کہ اور ایک دشمن ان سے ہی شروع ہے۔ اسے بڑا، بڑا اور رنگ بڑا کی مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ جن کے لیے دنیا بھلا کا نہ نوعیت کی ثابت ہوتی ہے۔ حیاتیاتی تقاضے جیتوں کے تابع ہوتے ہیں جنہیں کام دینے کو فرد مجرماً سمجھتا ہے۔ کبھی ان کے تقاضوں کے آگے سر تسلیم خم کر کے تو کبھی خوشنما جذبات کی صورت میں ان کے ارتقا سے۔

خارجی وقت ان جھڑپائی حالات، تاریخی کوائف اور سیاسی/مذہبی صورت حال کا پروردگار ہے۔ کسی غلطے سے مخصوص ہوتے ہیں۔ بلکہ تہذیب اور روحانیت کی صورت میں اس غلطے کا ماضی ضمیم ہوتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ تہذیبی رویے، تمدنی معیار، معاشرے قد غنیمت اور امر دہی بھی ان ہی سے منہ حاصل کرتے ہیں۔

کائناتی وقت کی ہیئت کے سلسلے میں دو متضاد تصورات ملتے ہیں۔ وقت خطِ مستقیم میں حرکت کر رہا ہے یا گھومنے والوں (spiral) کی صورت میں۔ یہ دونوں تصورات اس بناء پر قابلِ توجہ ہیں کہ ان دونوں میں سے کسی ایک کی روشنی میں مطالعہ تاریخ کیا جاتا ہے۔ وقت کے خطِ مستقیم کے تصور کا یہ مطلب ہوا کہ ریل گاڑی کی مانند وقت آگے جاتا ہے۔ کسی مخصوص نقطہ سے شروع ہوا (Bing Bang) اور کسی مخصوص مقام پر اختتام پذیر ہوگا (کیا قیامت؟) جبکہ اس کے برعکس spiral کی صورت میں، اگر حق کے فیدہ و دھرم کی مانند وقت دائرہ وار دائرہ محسوس رہتا ہے۔ ایسا سفر جو ختم نہ ہوگا۔ یہ تصور اس بناء پر زیادہ دلچسپ ہوتا ہے کہ دائرہ و قوس اور خطِ مستقیم محسوس کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ کھٹائیں بھی سیارے، سیارے، سورج اور کرے spiral گردش میں رہتی ہیں۔ مستقیم کے برعکس spiral غیر مستقیم ہیئت ہوگا کہ "غیدہ" کا کچھ حصہ فنا ہو جانے پر بھی کوئی نہ کوئی "ظلم" محفوظ رہ سکتا ہے۔ یہی وقت کی ابدیت ہے اور "آرہی ہے دہادہ صدائے کن کن" کی تکرار۔

آغاز کائنات وقت کے آغاز سے شروع ہے۔ Bing Bang سے کائنات کے عالم وجود میں

آئے ہی وقت نے جنم لیا۔ البتہ یہ سوال ابھرتا ہے کہ کائنات یا وقت میں سے کس نے پہلے جنم لیا۔ سوال اس لیے اس کی اہمیت کا حامل ہے کہ اگر وقت نے پہلے جنم لیا (خواہ ایک سیکنڈ کا لاکھواں حصہ ہی کیوں نہ ہو) تو کائنات کے متعلق میں صرف وقت "قدیم" ثابت ہوتا ہے بلکہ کائنات کی "سوت" کے بعد ہی وقت "زندہ" رہے گا۔ کائنات سے پہلے ہو کر کائنات کی نشاۃ وقت محفوظ رہے گا، اسی لیے علامہ اقبال نے اسے "سیر لئی کائنات" قرار دیتے ہوئے یہ کہا تھا:

تجھ کو پرکھا ہے وہ مجھ کو پرکھا ہے وہ

مسلکِ رول و شب سیر لئی کائنات

تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار

سوت ہر نیر کا ملامت و سوت ہے سیر لئی ملامت

یہ صرف غلطی ہے جس کے باعث فرد، وقت (داخلی یا خارجی) سے دور ہو جاتا ہے۔ رنگ ہو یا شکل فشت، لہر ہو یا حوالہ، سوت، یہ سب غلطی ہی کے متوجہ رہ رہے ہیں۔

علامہ اقبال نے وقت سے آزادی کے لیے مجرمانہ کی خون جگر سے صوفی شریعت کا خاکہ جو شاعرانہ صوفی کے باوجود محض صحت کی منظر ہے جبکہ داخلی، خارجی اور کائنات وقت سے دور ہونے کے لیے خون جگر سے کہیں زیادہ قوی حقیقی شخصیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ جتنی بڑی قوت اور عظیم حقیقی شخصیت ہوگی، وہ داخلی قوت کی کٹھن (pull) سے باہر آنے کے لیے خارجی وقت میں اتنی ہی بڑی جست لگا سکے گی۔ یہ غلطی صحت ہوگی جس کی توانائی کی رسائی خون جگر سے بڑھ کر ہے۔ خارجی، داخلی اور کائناتی وقت کے تاجر میں لہر و جھار پر احتجاج کر سکتا ہے۔

"باقی ہم مجھوں پر یہ تہمت ہے حقاری کی"

فرد جب وقت خارجی اور داخلی وقت میں زیریت کرتا ہے جس کے متعلق علامہ اہم متنازعہ ہیں اور ہر میدانوں وقت کائناتی وقت کی "پستری" ہے۔

اکثریت ان تمام امور کے شعور و ادراک یا تقسیم کے بطوری کو لہر کا نکل بنے عریک، علی عار پر گزاردوں ہے، جبکہ صوفی اور غلطی کا وقت کے سرگوند قسط سے نجات حاصل کرنے کے لیے کوشش کرتے ہیں۔ صوفی و داخلی قوت سے جبکہ غلطی کا ارتداد کی توانائی سے لہر ہاں ہاں آیا ہاں رو کے علاوہ وہ "خال" بھی ہیں جو جادو مستر یا خصوص کر خیر طریقوں سے انہیں کی ہا (چاندنی، سخت جسمانی ریاضت یا الایات) سے داخلی وقت کے ساتھ ساتھ تاریکی وقت سے بھی ادا ہونے کی سعی کرتے ہیں۔

جس طرح زمین کی کشش اور اس کی کٹھن (pull) بے حد قوی ہے، اتنی کرنی بیکنڈ چھیل کی رفتار سے پرواز کی صورت میں ہی اس کشش کی قوت سے ابر لٹا جاسکتا ہے اس طرح داخلی قوت پر بھی خارجی قوت کا ٹھکانا ہا سکتا۔ صرف قوت کی غلطی ہی داخلی قوت کے قسط سے آزاد کر سکتی ہے۔ اس لیے زیادہ قسط باطن کے ساتھ ساتھ خارج کے وقت پر بھی غالباً کچھ محسوس میں زندہ جادو ہو جاتا ہے۔

اس تاثر میں انسانہ نگار اور اس کے فن کا مطالعہ کریں تو وہ زیادہ پابند نظر آتا ہے کہ وقت (خارجی یا فنی) کے ساتھ ساتھ لاشعوری حوالہ اور اجتماعی لاشعور کے (قدیم ترین) اثرات بھی حرام ہوتے ہیں۔ وہ جب انسانہ تخلیق کر کے فانی اور اس کے ساتھ ساتھ خارجی قوت کی pull سے ہار آ کر کائناتی وقت کے ساتھ ہم کنار ہو جانے کی سعی کرتا ہے تو یہ سعی مفکورہ ہونے کا کتنا امکان ہو سکتا ہے؟

(۴) ڈوبنے کے بعد جب فرد لاشعوری طور پر اپنی شخصیت کو لہاوں اور فانیوں میں مستور کرنے ہوئے، دنیا والوں کو دیکھانے کے لیے نیا چہرہ اسی کراہی دالت میں خود کو اس رنگ یا انداز و اسلوب میں پیش کرتا ہے جو اس کی دالت میں اسے دوسروں کی نگاہ میں پسندیدہ فرد بنا سکتا ہے۔ یہ (Persona) ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ سوال دلچسپ بھی ہے اور اہم بھی کہ جب انسانہ نگار اپنے انسانہ کے کرداروں کے لیے شعوری طور پر جو Persona تخلیق کرتا ہے تو اس ضمن میں خود انسانہ نگار کا Persona مرتب ہوتا ہے یا حرام؟

یہ سوال اس وقت کی حریہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے جب انسانہ نگار کرداروں کی نفسیاتی چھان بھنگ کر رہا ہو۔ غیر معمولی نفسیاتی کیلیات / احساسات کے حامل، جنسی طور پر شکستہ کرداروں کے مطالعے میں خود کو اس ہنر سے صرف نظر نہ کرنا چاہیے کہ خود انسانہ نگار غیر معمولی کرداروں کے مطالعے سے (۱) کیا کسی ذاتی کہیں سے نجات حاصل کر رہا ہے؟ (۲) کیا اپنی آسودہ جنسی جہتوں کا ارتقا کر رہا ہے؟ (۳) اور ان دے ذریعے سے کیا کرداروں سے نفسی تخلیق کے نتیجے میں نفسی آسودگی حاصل کر رہا ہے؟

ان بڑے سوالات اور ان سے وابستہ فنی سوالات کے درست جوابات کے لیے خود کے پاس انسانہ نگار کے ذاتی حالات اور نفسی کوائف کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات ہی ہوں بلکہ وہ ان سے کام لینے کے ہنر سے بھی کیا حقائق ہوں۔ اسے Peep hole جاسوسی نہ سمجھنا چاہئے بلکہ یہ مجیدہ علمی تحقیق ہوگی۔ پہلا منہو کی جنس نگاری کے مطالعے کے لیے یہ جاننا ضروری ہوگا کہ انسانہ نگار کے جنسی روپ کیسے تھے اس کے بعد ہی اس کا فیصلہ کیا جائے گا کہ اس کے یا انسانہ خود سے فرار کا ذریعہ تھے یا نفسی آسودگی کا باعث؟ سوشل کنٹیکٹ تو بہر حال بنائے گی۔ کاغذی دھڑین اختیار کرنے سے پہلے تو کردار ذہن میں زعمہ ہوتے ہیں۔ ”نوب لک سکھ“ سے پہلے جن لکھنے منہو کے ذہن میں جنم لیا اور پھر انسانہ کا کردار بنا۔ لہذا کردار اور کردار نگار میں کسی طرح کا تقابل نہیں ہوگا۔

(۵) طوفان کی مشرمانگوں سے بھی آگاہ ہیں لیکن قیامت صلت طوفان اپنے مرکز میں سکون کا دائرہ بھی رکھتا ہے جو طوفان کی

آگ کو کھلاتا ہے۔ ایسا ہی عالم تخلیقی شخصیت کا بھی ہوتا ہے جو اصحاب کی مشرمانگوں کے پیدا کردہ شخصیت کے طوفان میں سکون کا دائرہ بھی رکھتی ہے۔ دراصل یہی وہ ”آگہ“ ہے جو انسانہ نگار کے (یا کسی بھی تخلیق کار کے) خارجی اور فانی مشاہدے کو تقویت عطا کر کے انسانہ تخلیق کا تندہ عطا کرتی ہے۔

انسانہ نگاری (یا کسی بھی نوع کا تخلیقی عمل) اسی نفس کے جذبات کے متراول ہے۔ انسانہ نگار تخلیق

کار خوشی خوشی یہ عذاب برداشت کرتا ہے کہ بصورتِ عملہ پاتا ہے۔  
افسانہ لکھنا میخوال کی مانند اپنی ران کے کباب تیار کرتا ہے۔ لیکن اگر یہ کرمی کباب کھانے سے بھر کر  
دے کہ ان میں تو شک زیادہ ہے تو ایسے میں میخوال تو ملت ہی میں کید دیتا۔

☆☆☆

## روح عصر اور افسانہ

ڈاکٹر سلیم اختر

سب سے پہلے اس امر کا جائزہ لینا ہوگا کہ روح عصر ہے کیا؟ کیا یہ محض اجتماعی اعجاز فکر ہے یا اس کا نظریات سے کوئی تعلق ہے۔ نظریات کا مسئلہ اس لیے اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ انسان کا روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے۔ وہ اس میں نئے رنگوں کی آمیزش کے ساتھ ساتھ اس میں انکسارات بھی برپا کرتا ہے لیکن ان تمام امور کی انجام دہی کے باوجود بھی وہ خود فرد ہی ہے۔ اسی طرح جیسے نعت رنگ شعاعوں کی انکساری کے باوجود بھی طیف کی نظریات مسلم، خارج ہونے والی شعاعوں اور طیف کو مخصوص ماحول طے کرنے والے ماحول میں کوئی قدر مشترک نہیں ہوتی۔

روح عصر اجتماعی اعجاز فکر ہے۔

اجتماعی اعجاز فکر کی دو جہات ہیں لاشعوری اور شعوری، لاشعوری عوامل کا تفصیلی تجزیہ ڈونگ کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں کیا جاسکتا ہے۔ ویسے خود ڈونگ نے اس مقصد کے لیے LEVY BRUAL کے وضع کردہ دو اصطلاحات کا سہارا لیا تھا ان میں سے ایک اجتماعی غایت COLLECTIVE PEPRESENTATION اور دوسری PARTICIPATION MYSTIQUE ہے۔ پہلی اصطلاح اس وقتی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی رو سے معاشرہ میں جاری ہوساری بعض خیالات، عقائد اور نظریات کی صداقت کا اظہار من القس کی مانند لاشعوری طور سے بھی تسلیم کیا جاتا ہے اور دوسری والدین سے لے کر نسلوں کی جسمانی خصوصیات کی مانند ان سب پر یقین اور اعتقاد بھی نسلی روایت ایسی ہی صورت اختیار کر جاتا ہے اس قدر کا دوسرا پہلو یوں ہے کہ وہ سب کچھ جو لاشعوری طور پر ہم خود میں محسوس کرتے ہیں، شعوری طور پر وہی دیگر افراد میں بھی دیکھتے ہیں۔

اجتماعی اعجاز فکر کی لاشعوری جہت کے اس محل جائزہ کے بعد جب شعور کی سطح پر اس کی تشکیل کرنے والے عوامل کا جائزہ لیا جائے تو یہ شعوری جہت خارجی اور داخلی اور عبادوں کی مروجہ منہ نظر آئے گی۔ مادل الذکر کے ماحول ترکیبی میں سماجی، مقامات، تاریخی عوامل اور اقتصادی تغیرات نمایاں تر ہیں جبکہ داخلی کو فریل کی محدود تاثیر سے تیز کرتے ہوئے ان تمام نفسی کوائف کا مجموعہ نکھار دیا ہے جو کسی نہ کسی طرح فرد کی سائیکس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ڈونگ جب انسانی شخصیت کی یوں تعریف کرتا ہے:

”ایک مخصوص سانچہ میں داخل نفسی افراد جو مزاحمت کی استعداد کے ساتھ ساتھ مائل توانائی بھی ہوتی۔“  
”نفسی افراد“ کو ”ایک مخصوص سانچہ میں“ ڈالنے والے عوامل کا مطالعہ شد ضروری ہو جاتا ہے۔



اب ان تمام تفکلی حاکم کا تفصیلی جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی روشنی میں اُردو انسان کا مطالعہ کیا جائے گا۔

سماج کی اساسی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں حتیٰ کا یہ کہہ بھانت بھانت کی انفرادیتوں کی انجمن اور روزوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور ہر فرد کی انفرادیت اور مختلف النوع انفرادیتوں سے جنم لینے والی اجتماعیت میں بہت مکملش جاری رہتی ہے۔ سماج کا ایک رکن ہونے کی بناء پر فرد (عام انسان یا تخلیق کار) اگر ایک طرف اس اجتماعیت کی تفکلی میں اپنی انفرادیت کی شمولیت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی انفرادیت کی بناء پر اس سے گرجاں رہتا ہے اس سے بے گناہت بھی کرتا ہے۔

اسی بے گناہت سے سماج کے لیے سلامان کو ذلت بھی، بچہ بچا ہوتا ہے اور یوں بحیثیت مجموعی حالت بگڑا ہوا کے الفاظ میں **"MAN IS CONDEMENT TO LIVE IN OTHER PEOPLE'S SHELL"** ایسی ہو جاتی ہے۔ انسان نگار یا کوئی بھی تخلیق کار اپنی حیاسیت کی بناء پر اس قائل ہوتا ہے کہ وہ دوسرے افراد کے جنم کو اپنی ذات ہی کے لیے محسوس نہیں کرتا دوسروں کی زندگیوں کو اس جنم کا اچھڑا من بننے بھی دیکھ سکتا ہے بسا اوقات سماجی بے انسانی کو ذات کے حوالہ سے انسانوں کا موضوع بنایا جاتا ہے لیکن یہاں نہ ہونے پر بھی سماجی مسائل سے کلیتہاً اجتناب برتنا ممکن نہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کی اصطلاح انسان نگار کی میں اسی رجحان کی علامت ہے اس مقصد کے لیے سماج کے اس پہلو سے مکمل واقفیت لازم ہے جسے انسان کا موضوع بنایا جا رہا ہے، اسی لیے اگر جذبات پر مکمل عبور نہ ہو انسان نگار بلا غ سے عاری محض ایک دلچسپ تحریر بن کر رہ جاتا ہے۔ اُردو انسان کو پریم چھڑنے پر دان چڑھا اور ان کا رقصان شروع ہی سے سماجی حقیقت نگاری کی طرف رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بھڑانے والی نسل نے اس رقصان کو مزید تقویت دے کر زندگی کی گہرائیوں اور فن کی بلندیوں سے روشناس کرایا کرشن چندر، منو، محسرت، پریم، راجندر سنگھ بیدی، ملی عباس حسینی، بلونت سنگھ خدیج مستور، داجہ سرور اور بہت سے دیگر انسان نگاروں نے سماج کے مختلف طبقات سے موضوعات اخذ کیے اور یوں ان تمام انسان نگاروں کی لڑائی تحریروں کے مجموعی مطالعہ سے پاک و ہند کے سماج کا Mosaic بنایا ہو جاتا ہے۔

سماج کے حوالہ سے مذہبی مفاہیم یا اخلاقی خواہشات کے تجربے پر واضح ہو گا کہ گروہام کی اکثریت کو مذہب سے محض کام چلاؤ واقفیت ہوتی ہے لیکن نگار شہید اور جذباتی نوعیت کا ہوتا ہے۔ مذہب کے نام پر ان میں حواس کی بوجھ جیسا اہل قدیم ہندو مت کا ہے لیکن مذہب کی روح کو سمجھنے والے اسے کرداری اساس بنانا ان کے بس کا رنگ نہیں ہوتا۔ مذہب میں "امر" کو باطنی نظر اعماد کرتے ہوئے "نہی" پر زور دیا جاتا ہے لیکن کردار میں عمل کے باعث یہ "نہی" بھی دوسروں کے کردار کی جانچ کا یہاں بننے ہوئے اپنے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔

آسانی مذہب کے ساتھ ساتھ ایک مذہبی مذہب بھی پڑ پڑتی، قبر پرستی، تقویٰ مذہب اور ٹوٹنے (دھرم) کی صورت میں ملتا ہے بلکہ اس کی جڑیں بکھر چکی ہیں۔ ویسے انھیں اساطیری اثرات کی باقیات و صالحات قرار دیا جاسکتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کی بناء پر گروہام کے لیے سطح آسانی قابل قبول ہوتی ہیں۔

یہ ہیں وہ اہم رجحانات جن سے سانحہ میں مذہب اور اعتقاد کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ کیونکہ سانحہ جذبات کا ہوتا ہے اس لیے انسانہ میں مذہبی افراد کی دین داری کا بھاری پھوڑ مان کی دیا کاری کے طہر کو اہل کرا اور دھرم کے تضاد کو اچاگر کرنا کہیں آسان ہے لیکن خود ان عناصر پر غم افغانا بہت مشکل ہے۔ جماعت اسلامی نے اسلامی ادب کا نعرہ بلند کیا تھا اور اس تحریک کے ہم نوا بعض حضرات نے افسانے بھی لکھے لیکن بات نہیں مکی۔ ظاہر انسانہ لکھنا آسان ہے کیونکہ بحیثیت مرد وہ جس کردار کا حامل ہے اس کے تضادات یا معایت کو موضوع بنایا جاسکتا ہے لیکن ماحول عناصر کا زعمو مظہر بننے کی سعی کرتا ہے خود ان پر انسانہ لکھنا اگر ممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے۔ لہذا اعتدالی مضامین اور تحریکات (TABOOS) کی بات اور ہے۔ یہ خدائی ہی نہیں بلکہ کردار کے صرف سانی پہلو تک محدود ہیں اس لیے ان کے ہر پہلو کو پیش کیا جاسکتا ہے اور کیا جاتا رہا ہے۔

ایچ منڈ شیر کی تحریروں سے جنم لینے والے اور نمن کے نظریات سے ایک مضبوط صورت اختیار کرنے والے تنقید کے تاریخی دبستان نے ادب کے مطالعہ کو محض تاریخی حوالہ کی چھان تک ہی محدود کر دیا تھا، لیکن اس ظہور پسندی کے باوجود بھی اقوام اور افراد کی زندگیوں میں تاریخی حوالہ کی اہمیت کم نہیں کی جاسکتی، اس لیے کہ اب تاریخی حالات محض جگہوں اور عکسوں میں انتظامات کے مترادف نہیں رہے بلکہ تمام سیاسی، ثقافتی اور تہذیبی تعمیرات کی شمولیت سے "تاریخی" کی اصطلاح وسیع العلوم ہو چکی ہے۔ ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ مختلف طبقات سے وابستہ افراد پر تاریخی حالات کی شدت میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ گو تاریخی حالات کو "مجموعہ" دھارے سے تشبیہ دی جاتی ہے لیکن میرے خیال میں یہ لفظ اور گروہ کتا ہے کیونکہ دھارے سے رخ کی یکسانیت کا تصور ایسا نا جاتا ہے جبکہ معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ معاشرہ اور تاریخی حالات میں ایک طرح سے عمل اور رد عمل ایسی حالت بنتی ہے اگر معاشرہ نے مستقبل سے عہدہ براری کے لیے خود کو تیار کر رکھا ہو تو تاریخی تعمیرات سے اسے نسجاً کم نقصان پہنچتا ہے اگر ایسا نہ ہو تو بدلتے حالات اس کے بعض عناصر کو بطل ثابت کر دیتے ہیں، خوش فہمیوں کی شکل اتر جاتی ہے، قصومات، مجروح ہوتے ہیں اور بعض ادارے مہدم ایوں ان عناصر، قصومات اور اداروں کی تشکیل نو کے بعد ان کے تقابلی کے لیے افراد کے طرز عمل اور طرز فکر میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ تاریخی تعمیرات کے اثرات مثبت بھی ہو سکتے ہیں اور حتیٰ بھی اور بھر پور سے مثبت کا پہلو بھی نکالا جاسکتا ہے۔ مگر تاریخی حالات کی بنا پر معاشرہ مسلسل عمل میں آ رہا ہے اور یوں مگر جب وغیرہ سے معاشرہ عادیج ارتقاء طے کرتا رہتا ہے۔

تاریخی حالات میں ضمیر اور سکون سے معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدہم ہ جاتی ہے لیکن دور تعمیر میں رد عمل کے باعث معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدہم ہ جاتی ہے لیکن دور تعمیر میں رد عمل کے باعث معاشرہ مہم بے چینی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اگر دور سکون ماضی محمود کا باعث بنا ہے تو دور تعمیر سے ہم آہنگ نہ ہونے والی طوائف اختصار اور ولیدگی فکر کی شکل ہو جاتی ہیں اور ہر دور میں انتہا پسندی کے باعث حقیقی لفظ کو مسوم کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دور سکون میں معاشرہ صرف دہلیز کا پابند ہو کر ماضی کو بہت جانتا ہے گو لگا، سپرہ اور امداد حایت، جوہر نہائی تو کر نہیں سکتا البتہ اپنی مردہ زندگی سے حقیقی تو خیم منظور کرنے کا

باعث ضرور بنتا ہے کیونکہ نئے تجربات کی ضرورت ہی نہیں لگتی جاتی۔ اور دورِ تغیر میں پہلی احتیاطی کمپنیں کے لیے بنکات کو ناگزیر تصور کرتے ہوئے رنگ برنگ بلکہ ہر رنگ تجربات ہی کو تصورِ فن قرار دے دیا جاتا ہے۔

بنکات بمائے بنکات ہوتی ہے اور تجربہ محض تجربہ کی خاطر

انسان نگار پر ان حالات میں گراں بار ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے جس سے عہدہ برائی کا سہارا سلطوں پر کیا جاسکتا ہے۔ بحیثیت فرد تاریخی حالات کے پیدا کردہ تغیرات سے اسے بھی مغر نہیں کیے جاسکتا۔ پہلی بار میں سب کے ساتھ شریک ہونے کے بعد جو اس کے درمحل کی چیزیں اس کی ذات میں بکثرت ہوتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی بحیثیت ایک فن کار تاریخی حالات کے سیلاب میں وہ ایک بے بس شے کی طرح نہیں رہ سکتا بلکہ حالات کی بجلی میں بھی کھلوان کی نظر پڑتا ہو کر بھی اپنے فن کے ذریعہ ان کی عکاسی اور تجربہ کے ساتھ ساتھ وہ ان پر تبصرہ بھی کرتا جاتا ہے۔

دور سکون میں کیونکہ اندام میں ثبات ہوتا ہے اس لیے انسان نگار کے سامنے خدائی مسائل نہیں ہوتے۔ زندگی اسے کشاکشِ اندام میں کسی ایک کا ساتھ رہنے کا ٹکس فیصلہ کرنا ہوتا ہے۔ اسی لیے تو دور سکون میں کھسکے انسانوں میں دورِ تغیر کے برعکس ہڈ پاتی عدم آسودگی کی پیدا کردہ جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی بلکہ زندگی اور اس کے شعور کا ہر کوئی پہلی نظر سے دیکھتے ہوئے حیات کو زیادہ شریخ اور خوشنما رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے جبکہ دورِ تغیر میں شکست و ریخت کا مسلسل مل انسان نگار کے لیے سب سے اہم نکتہ بنتا ہے۔ ہر روز اس کی فن کارانہ نگاہوں کے سامنے جو حوادث و وقعات کا تار تار ہوتا ہے وہ اس کا شاک و خاموش تماشا کی نہیں بن سکتا بلکہ وہ بھی حتی المقدور اپنا فنکارانہ کردار ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تقسیم ملک تک کے انسانوں کو خصوصیت سے اسی ذمہ داری عائد کیا جاسکتا ہے۔ آزادی کی جدوجہد۔ یہی عقائد اور اس کے نتیجہ میں جنم لینے والے بعض فنی مسائل (جیسے ہندو مسلم فسادات) اور غیرہ پر انسان نگاروں نے دل کھول کر ہی نہ لکھا بلکہ تمام معروف کلمے دانوں میں ان تمام حالات کا واضح اور گہرا اظہار بھی ملتا ہے۔ یہاں پہلے کھربہ بننے ہوئے ہیں مگر کاغذ کیل کرنے والے محرکات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ انسان نگاروں نے حالات کے مشاہدے اور تجربہ میں خصوصیت سے ذریعہ نقادی اور تاریخی بصیرت کا ثبوت دیا۔ اس لیے بعض حضرات کی مانند گالی دینے کے انداز میں بکثرت کہہ کر ان کی تخلیقات کو یک طرفہ قلم برداشت نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان انسانوں کی صورت میں پر آشوب دور کی ایک دہائی کی تاریخی تصویر ہے اس ضمن میں باجمہ عظیم قادی کی رائے قابلِ غور ہے:

”پیشی پر جم چھو کے انتقال سے برصغیر کی آزادی تک کا دور بہت مختصر مگر اس مختصر قلم میں اردو انسان نے میں اتنا حسن اور گہرا پیدائش اور کھل کوئی بھی محبِ ادب اتنی کم مدت میں اتنی کیر و زنی کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔ دوسرے سے کہا جاسکتا ہے کہ اس دور میں اردو انسان نے موضوع اور تکنیک پر دو لحاظ سے معیار کی اس بلندی تک پہنچا جسے چھوٹے قلم بردار کی ترقی یافتہ زبانوں کے انسان نے کی صدی نصف صدی لگ گئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے

سکتی ہے کہ ہمارے انسان نگاروں کے سامنے ہر پلی زبانوں کے معیار موجود تھے اور انہیں صرف یہ کام کرنا پڑا کہ انہوں نے جذبہ معیاروں اور اپنے ہاں کی فنی دولتوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ انسان نگاروں کی اس پود کا ایک واضح نقطہ نظر تھا وہ جب لکھتے بیٹھتے تھے تو انہیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ ان کے مشاہدے کا ایک باقاعدہ پس منظر ہوتا تھا اور ان کے انسانوں میں سناظر قدرت کے رشتے بھی انسانوں کے کرداروں کی فنی کیفیتوں سے نئے رہتے تھے۔

مادی جدلیات کی رو سے تاریخ کا آغاز اقتصادی عوامل سے تیار ہوتا ہے۔ وسائل پیداوار میں تبدیلیاں اور انہوں کے ملانے ہوئے مصنوعی انتظامات و ماحول جلد حالات کا رخ سوز کرانہ میں تغیرات کا باعث بنتے ہیں۔ تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کی اساس اقتصادی محرکات پر استوار کی جاسکتی ہے اس لیے ہر کسمپاشی میں طبقاتی کشمکش پر بہت زور دیا جاتا ہے۔

تعمید کے مارکسی دہشتان سے وابستہ بعض خادوں کے خیال میں تو آگاہی موسیقی آلات کشادہ روی کے ترقی یافتہ ممالک میں ہیں، محنت میں منہ سے لگنے والی آواز میں سانچوں میں داخل کر گیت نہیں تو حردور کی مشقت میں جسم کی مختلف انواع حرکات میں فن کا زمانہ ہم آہنگی سے رقص نے جنم لیا۔ اس دلچسپ مگر غزالی بحث میں اگلے پلیر اتنا تو یقیناً کہا جاسکتا ہے کہ عمر کی آج کی ہویا صدیوں پہلے کی وہ اقتصادی ماحول سے کلچر فیئر متاثر نہیں رہ سکتی۔

اقتصادی حالات کی کارفرمائی کا مطالعہ دو پہلوؤں سے کیا جاسکتا ہے ایک تو تقسیم دولت سے پیدا ہونے والی طبقاتی تقسیم اور ان کی باہمی کشمکش، یہ کشمکش مختلف روپ و عمارت کر سامنے آتی ہے۔ مل مالک اور حردور ملازمین دار اور مزدور، آجر اور محنت کش وغیرہ جس کی جانی بچانی صورتیں ہیں۔ دوسری صورت میں اقتصادی حالات کے تغیرات نسبتاً فیروا طبع ہی نہیں بلکہ ان تبدیلیوں کی رفتار بھی خاصی سست ہو جاتی ہے جس سے یہ ہضم عام کو کہہ سکتے ہیں۔ ان سے قدروں کی چھان پھک، ماحول از نظر میں تبدیلی پیدا کرتے ہوئے قدیم معاشرے کے ظلم کو باطل قرار دے کر نئے اناروں کی تشکیل کی موجب بنتی ہے۔

ملکہ کنور یہ کے انگلینڈ میں پڑے گہرے اسکرٹ میں بیویں صورت اور اینگ روم کی زینت بھی جاتی تھیں۔ اپنی زندگی کے بارے میں بھی اس کی کوئی سوڑا آواز نہ تھی۔ خانہ داری اور نسل کشی اور صرف ان ہی دو وظائف کے لیے زعمہ رہتی تھی لیکن مصنوعی انتظامات کے بعد جب عورتیں اور بچے خود کمانے لگے تو شہر پران کا زمانہ نہ رہا۔ معاشی آزادی، آزادی نسواں اور آزاد محبت جیسی تحریکیں اور نظریات کا باعث بنی۔ جب گھر کا ہر فرد کمانے لگا تو زمانہ سرمہ ادا کا خاتمہ ہو گیا۔ معاشرہ کی اکائی کتبہ کی بجائے فرد قرار پایا۔ کارخانوں میں لکھی پٹیا اور بڑے گہر کی اسکرٹ مشینوں میں الجھ کر جان لیوا ثابت ہوئے تو ہال کالے جانے لگے اور اسکرٹ کے گہر تک ہوئے پھر لوہے ہونے شروع ہو گئے۔ گویا تمام طرز پروردہ بادی تبدیل ہو کر رہ گیا۔

تقسیم کے بعد سے ہمارے یہاں بھی حالات ایسی ہی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ معاشی بد حالی، مصروفیت و ریت میں اضافہ اور سولوں رشتوں کی کمیابی کے باعث لڑکیاں اب تعلیم سے زبرد کا کام نہیں لے رہیں بلکہ

استغناء اور زسوں، ایسے "زمانہ" پیشوں سے ہٹ کر زیادہ محکموں کے لیے بنکوں اور فرموں وغیرہوں میں رہنے لگے۔ اب کیونکہ وہ رقبہ میں رہ رہ کر پھرتے رہے ہیں اس لیے انھیں لباس، جوتوں اور میک اپ کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔ معاشی لحاظ سے خود کفیل ہونے کی وجہ سے پسند کی شادی ہی نہیں چاہتے بلکہ خاوند سے ترجیحی سلوک کی بھی حسنی ہوتی ہیں مگر اوقات سہولت میں مردوں سے آزادانہ بات کے باعث اب ساری سطح پر مرد عورت کا میل جول محبوب اور مشکوک نہیں رہا اور عورتیں ناجائز تعلقات کے بغیر بھی مرد عورت میں تعلقات برقرار رکھ سکتے ہیں۔ بڑے گھروں میں ان تبدیلیوں کا واضح اثر عہدہ میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ والدین، بھائیوں اور خاندانوں کی اکثریت نے حالات سے کچھ نہ کسی طور مخالفت بھی کر لی ہے جو یہاں تک کر سکتے ہیں کہ وہ بالکل تو کرسی چھوڑ دیتے ہیں اور یا بیوی چھوڑ دیتے ہیں۔ صدیوں کے بعد عورت اب مکمل مرتبہ "مک" ہی نہیں بلکہ معاشی اکالی کے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔

اُردو انسان شروع سے ہی اقتصادی حالات کی عکاسی کرتا چلا آ رہا ہے اور بیشتر معروف اور غیر معروف کھیت دانوں نے طبقاتی کشش کو اپنا موضوع بنایا۔ اگر پریم چند اور احمد ندیم قاسمی نے گاؤں کی محسوس اور جاں بخش تصانیف میں اس کشش کا مطالعہ کیا تو کرشن چندر نے خود کو کھوں تک محدود نہ رکھے ہوئے پہلے کشمیر اور بعد ازاں ممبئی ایسے بڑے بڑے شہروں میں اس کے شعور کا مظاہرہ پر روشنی ڈالی۔ ایسے انسان نگاروں کی اکثریت نے اس ضمن میں ایک خاص انداز کا رویہ اپنا کر طبقاتی منافرت سے جنم لینے والے تھکس کو محبت کے حوالے سے پیش کیا یعنی امیر والدین فریب کی محبت کا گمان نہ دیتے ہیں۔ شروع شروع میں تو ایسے انسان نگار پندیدہ ہوں گے لیکن بعد ازاں تو یہ ایک سادہ سادہ صورت اختیار کر گئے۔ یہ انداز اب بھی مقبول ہے کہ عورتوں کے رسائل میں چھپنے والا مولہ ایسے ہی انسانوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح تو آسوز انسان نگاروں سے بے کر کالج کے لڑکے اور طلبہ تک بھی ایسے ہی انسان نگار بن گئے ہیں۔

اقتصادی مجبوریوں کی دوسری صورت طوائف کے روپ میں پیش کی جاتی ہے۔ اس موضوع پر بھی اسے انسان نگار نے کھینچے گئے ہیں "کثرت میں وحدت" ایسی بات ملتی ہے، گویا ایک خاص مشین سے سکوں کی مانند اصل داخل کر انسانے نکل رہے ہیں مگر بیشتر سے سکوں جیسی چمک اور ٹک سے ماری ہی ثابت ہوتے ہیں۔ ایسا میں کھینچے والوں کا رویہ یا تو اسلامی تھا اور یا پھر حسن کاری کا پیدا کردہ مصنوعی اور پر تصنع "رومانی" انداز نظر کی کہ پریم چند ایسا حقیقت پسند بھی اس معاملہ سے نفی نکالا۔

زنی پسند خریک سے ملتی حقیقت نگار نے شروع پایا تو طوائف کا سچے تاثر میں مطالعہ کیا گیا۔ گزشتہ ربع صدی کے بہت سے انسانوں میں ان حقیقی حوال کا تجزیہ کیا گیا جن کے باعث عورت جسم فروش بن جاتی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے انسانے اس انداز کی کمالی قدر مثالیں ہیں۔ اس نے طوائف دلال اور گاہک بھی کا کام سب تجزیہ کرتے ہوئے ان کی انسانی اثر پذیر اور مل و مل کی مشور کی بات کو کامیابی سے اجاگر کیا۔

طوائفوں کے ساتھ ساتھ ان کے گھروں پر بھی انسان نگار نے کھینچے گئے جو اپنی انفرادی حیثیت میں فرد کے الیہ کی عکاسی کے ساتھ ساتھ اس شخص کے لیے طاعت بھی بن جاتے ہیں جس کے ساتھ اقتصادی حالات یا عیدائش کے حادثے انھیں وابستہ کر دیا اور خواہش گریز کے باوجود بھی وہ اس سے گریز نہیں کر سکتے اور اسی میں ان کی زندگی کے الیہ کی شدت پنہاں ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، محبت، بلونت سنگھ، مہرزا ادیب، حیات اللہ

انسانی وجود سرور و خدایہ دستور و میرہ کے انسانے اچھی مثالیں ہیں۔

جہاں تک اقتصادی تدبلیوں سے اقدار میں تغیرات اور ان کے اثرات کی عکاسی کا تعلق ہے تو تقسیم کے بعد انسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس طرف خصوصی توجہ نہیں دی اس کی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ مثلاً انسانہ نگاروں نے ان موضوعات کی اہمیت محسوس نہ کی یا مگر سرے سے وہ طرف نگاہ سے ہی محروم ہوں لیکن دوسری وجہ ترین قیاس نہیں ہو سکتی کیونکہ جہاں انسانہ نگار تو بہت پہلے حالات کو محسوس کر کے اپنے فن کو ان کی تعلیم کے لیے اشارہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ بھل انسانہ نگاروں نے واقعی اپنے انسانوں کو بدلتی قدروں کی عکاسی کا ذریعہ بنایا اقتصادی عدم مساوات کی حقیقت پہنکی بلا واسطہ تصویر کشی کے ساتھ ساتھ انسان بدلتی کے روپ میں جو مظاہر ملتا ہے اسے عدم مساوات کے خلاف بلا واسطہ احتجاج قرار دیا جاسکتا ہے انسانوں میں یہ مظاہر پریم چھانٹا قدم ہے اور اتنا ہی مقبول ہے۔ نمائندہ نام گنوانے کی بھی ضرورت نہیں کوئی پسند نے اسے بطور ادبی مسلک اپنایا لیکن غیر ترقی پسند انسانہ نگاروں کے ہاں یہ بھی انداز اسی آب و تاب سے ملتا ہے۔ اس نوع کے انسانوں میں انسانہ نگاریہ ثابت کرتا ہے کہ سماجی اقتصادی حالات کے کچھ میں پھنسنے کے باوجود بھی انسانی خلعت کا موٹی اپنی آب و تاب نہیں گنواتا۔ تقسیم ملک اور فسادات پر لکھے گئے کئی اچھے انسانوں کی ایک انسانی خصوصیت یہ بھی ہے۔ یہ ہیں مداح صبر کی اساس بننے والے اور اجتماعی انداز نظر کی تشکیل کرنے والے خدائی مگر بنیادی اہمیت کے حامل محرکات۔ ان کے جدا گانہ کر کا یہ مطلب نہیں کہ عام زندگی میں ان کا اس طرح سے ملحد مشاہدہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کیونکہ کسی بھی مہم میں کسی ایک محرک کی شدت اور اس سے نمایاں ہونے کے باوجود بھی جیسا کہ ذرا پہلے اور کم شدت والی کارکردگی جاری رہتی ہے۔ جو تغیر میں ان عوامل کی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ کئی یہ دور قیصر سے حائر ہوتے ہیں تو کئی وہاں سے کئی وہاں کا مدخل ہوتا ہے تو کئی یہاں کے انسانوں میں ان تمام حالتوں کی عکاسی ہو سکتی ہے اور سولی رہتی ہے لیکن مدہج صبر ترقی طور سے جس رنگ میں رنگی ہو انسانے بھی اس کی آئینہ نگاری کرتے ہیں۔

اس موقع پر ایک اسکائی اعتراض کا جواب بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یعنی مدہج صبر کے لیے صرف تین محرکات ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کوشش سے ان کے علاوہ بھی حاش کیے جاسکتے ہیں، لیکن وہ اساسی نہیں بلکہ ضمنی ثانوی یا لوازمی ثابت ہوں گے اور انھیں کسی نہ کسی طرح سے ان تین اساسی اور مستحکم محرکات میں ضم کیا جاسکتا ہے۔

آرٹ انسانہ کی محرک سہی لیکن نہ تو اس میں قدر آدمی انسانہ نگاروں کی کئی ہے اور نہ ہی آرٹ انسانہ مدہج صبر کی ترغیبی میں کسی لحاظ سے ناکام رہا۔ آرٹ انسانے کا فراخ بینی یا مدہج انسانوں کے خاطر میں ملاحظہ کرنے والے خواہ یہ حقیقت بھول جاتے ہیں کہ مدہج صبر کے اساسی محرک تمام ممالک میں یکساں ہی ہوتے ہیں لیکن خصوصی حالات کے تحت کوئی ایک عنصر جب نمایاں تر ہو تو مدہج صبر اسی رنگ میں رنگی ہوگی۔

اس لیے انسانہ نگار اس خصوصی رنگ کو اپنے فن میں جذب کر کے مدہج صبر کی ترغیبی اور عکاسی کرے گا۔ اور یہ حالات اس قدر ممالک کے حالات میں فرق رہا ہے اس لیے آرٹ انسانہ میں غیر ملکی انسانوں کی بازگشت اور ان کے مکتبہ کی تلاش ہے سو ہے اور اس پر نہ دودھ بکراہ کیا

## افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

ڈاکٹر سلیم اختر

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اسکی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے۔ آخر کیوں ایک کامیاب انسان نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو مشور اور عدم سے بہتر کون کچھ سکتا ہے لیکن ان دونوں نے بھی بعض اوقات اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہنا قیل پند کیا۔ گو یہ کلیہ نہیں اور ہم چند مصمت وغیرہ کی مثالیں لایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کا خالق مختصر افسانہ یا ناول کا ساتھ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذاتی حالت سے گزر رہا ہے کہ وہ تجربات، وقوعات اور کیفیات کو یا تو کھب چھپنے میں سے دیکھتا ہے اور نہ وہ یا کو کوڑے میں بند کرتا ہے۔ انسان نگار کے گرد زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث ٹکڑے ملتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر اپنے تنہیدی ذوق کی ادا سے رد و قبول کے بعد چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اسکی پیش کش شعور ہوتی ہے اگر یہ ادیب کی انفرادی کیفیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے نئے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور ذاتی نگاہ وغیرہ بے معنی سا ہٹ جاتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متضاد رد و عمل ہی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ رد و عمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی سمجھائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس رد و عمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو سموزوں، تھلا، طیر، حوازیں وغیرہ قرار دے کر ان کی خدمت تو کی جاسکتی ہے لیکن رد و عمل میں ادیب کی آزادی کو محض یا نہیں جاسکتا بلکہ خدمت ہی سے رد و عمل میں آزادی میاں ہو جاتی ہے۔

نفسی کیفیات کی زیر اثر اور تنہیدی ذوق کی رہنمائی سے رد و قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی ادا سے فن کارانہ پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔ گویا ادیب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا جائے تو تنہیدی ذوق سال کا کام کرے گا جبکہ تخلیقی شعور سے اس صورت کی تعمیر کے لیے خطوط متعین کیے جائیں گے اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ الہام و تنہیم کے لیے ان کے جہ کاغذ کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب تلف خالوں میں بننا ایک دوسرے سے لائق ہوتے ہیں جس طرح زمین بنیادی رنگوں بزمزد راہ کرنے، اے کے حوزہ میں کی ویشی سے برعکس یعنی جہاں طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی حاسر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی کیفیات، تنہیدی ذوق اور تخلیقی

شعور کی کارکردگی کو با آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک ہمارے علم میں ہے اور اس سے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی ظہور ہو جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے جلد رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شیز) میں فرق آ جائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنہیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے احراز سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پرست کا انسان ہے۔ اس کا نظام نسبی ہے جس کا نفاذ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین کیے رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض خصوصیات نفسی خاصے رجحانات اور الجھنیں ہیں پھر ماحول ہے جس سے یہ متاثر ہونے پر وہ مجبور رہی ہے۔ لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی خاصے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کششیں ان سب پر مستزاد ان محال کے مل اور مد مل کی وجہ سے عمل تخلیقی کی انہیات بہت جلدی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایمان نہ ہوتا تو ہر ادیب تو لہر نفسی کیفیات میں ماسٹر تھوڑی ذوق اور چمٹنا تک بھر تخلیقی شعور ملا کر پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر، انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستحکم ایک عنصر کو جید و دھار پر فرویت ملے تو پھر باقی کا دشمن اس کی قیاد ہو جاتی ہیں۔ نفسی کیفیات کے غلبے سے فرد اپنی جذبات پیدا ہوگی، نتیجہ میں گھٹنات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کھوج لگانے میں قلب لہ کا کام بھی دے سکتی ہیں۔ تنہیدی ذوق سے زیادہ کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ اگر نادر مل لگادھوں تو ماحول کے مرتے ہوئے کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ انسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاری سے ہاں ہاں حدیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام ادا نہ کرنا پسندی سے اندھی روایت پرستی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر "نالہ پائندہ نے نہیں ہے۔" "والی بات ہوگی۔" تجربات تو، بھٹیک میں شوق اور اظہار و ابلاغ کے نئے وسائل کا کھوج اسی کے سر ہونے سے ہیں لیکن ایک بار پھر اس کا احوال ہو جائے کہ ان کے جدا گانہ کردیا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طور سے یہ تینوں بھی جدا گانہ چلنے رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار احراز ہوتا ہے۔ نفسی کیفیات کے غیر تار میں کے لیے گھٹنات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنہیدی ذوق سے متاثر ہو کر ذہن ایسی نفسی کیفیت کو کام لیتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق کسی بحران یا جذباتی اہال بننے پانی ہے اور نہ ہی "آگیزہ کی مسیحا سے بھلا جائے ہے۔" ایسی حالت ہوتی ہے۔ رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہتر بنانا تجربات میں نئے پن کی کڑواہٹ کم کی جاتی ہے اور اگر تخلیقی شعور نہ وہ تو روایات اور اصول و ضوابط سے گھٹنات کا مونا ٹھک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مر رہا جائیگی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں السالوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم کے بعد جب ہم



افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گوطالت اور وحدت تاثر و فیرہ سے امتیاز پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جب عمومی لحاظ سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لیتا مقصود ہو تو پلاٹ — نقطہ خروج — کردار — منظر نگاری — مکالمے — جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے مبین احراج اور نکارمانہ کی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معر فی وجود میں آتی ہے چنانچہ تلف اور بیوں نے انہی عناصر میں کی بیشی اور ترمیم و منسج سے تکنیک میں خروج سے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور ادبی نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگاری سکتا ہے۔ اسے چونکہ افسانہ نگاری وحدت تاثر پیدا کرنی ہے اس لیے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں وہ قبول کی بیشی اور ترمیم و منسج پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، وقوع یا منظر کا نام نہیں ان میں مطالبہ پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے۔ اگر ایک لمبے کو ناول کے تلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی ہدا گانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ دلچسپ، حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا لیکن ان سب کو ایک کڑی میں پرو دنا پلاٹ کا کام ہے۔ وہ انفرادی اور بظاہر غیر حلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر حقیقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے "جھوٹ"، "غیر حقیقی" اور "بیاد از امکان" کہے گا۔ اسی لیے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا کیونکہ ان کے پلاٹ، منطوق و مشاہدہ اور تجربہ کی کھدیب کرتے ہیں جبکہ جدید ناول کا قاری کہانی کو بچ نہ بچنے پر بھی پلاٹ کی منطقی لومیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انھیں "امکانی" سمجھ کر "حلیم" کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پر ہی لوبک (PERCY LUBBICK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے۔

"افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ کہجے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا مطبوعات کیا اعجاز میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا انتخاب کی نہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں" (۱)

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ ہا محوم سمجھی جاتی ہے۔ ہر دست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناسوز دل، فیر مناسب اور ہا مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "افسانہ آزاد لو" ایسی بے کام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

تفصیلی لحاظ سے پلاٹ اس ہا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا زیادہ مگر اثر نہیں ہوتا۔ اسی لیے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنا ہے۔ وجہ یہ اور کچھ ہا پلاٹ ہر قاری سسٹس کے باطن میں پھس کر رہ جاتا ہے۔ مہمائی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے ہمارے قدیم داستان گو بھی اس مگر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو الجھانے کے لیے منی قصوں اور قصہ در قصہ کی لدا لیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خالی قس لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا؟ کے احساس

کے تحت داستان میں مجھ رہے۔ اس اعجاز کی بڑی مشہور مثال الف لیله کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہزادہ کی ہے اور یہ کہانی چھ صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

”جھول“ والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے پہلے کی بجائے پھر دیا جاتا ہے۔ پورپ میں PICARESQUE ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں ”لسانہ آزاد“ انکی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی غیر اعداد واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے ”امراؤ جان بورا“ جس میں انہوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ خطہ عروج پہنچ کر تمام واقعات کا پھیلاؤ سست کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لیے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کا دھرا دھر بچکنے کی بجائے ایک ہی خط پر گامزن رہتا ہے۔ یہ دلچسپی تلو سناکت ہوتی ہے اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں بار بار تکرار ہوتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے کسی ڈراما گراف کی مانعاً اس میں بھی تقیب و ترازیں کے جیسے

یاد رکھو:

سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقش پلاٹ کا نقش ہوگا۔  
نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط ہی پر دھارا دیتی ہے اس لیے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات، تصورات، جذبات اور احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہ جاتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں قاری محض ”قاری“ رہ جاتا ہے ”فعال قاری“ نہیں بن سکتا اس لیے تو بعض اوقات حالت بے گمانی ہوتی ہے جیسے کسی برتن میں سبک اڑا رہے ہیں۔ برتن بڑا ہے تو کام پانی اسی میں ہا جائے گا ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس السالوی ادیب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو۔ چنانچہ بعض اوقات اس کا سبب یہ کہ کہ ایک طرف ذریعہ دلالت ہو جاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف خود موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات، تنقیدی ذائقہ، تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ اور قاری میں بھی یہ سر حاضر ہوتے ہیں جو خام صورت میں اپنا سہا بہت کم شدت سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دوران مطالعہ سوچنا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر سوچنے کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ امیرسن نے جس کے لیے ”تخلیقی مطالعہ“ کی اصطلاح وضع کی وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے۔ دوران مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت اشعور کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے ذریعہ اثر سے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے۔ اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے میں نے مکالمے سے تعبیر کیا ہے اور اسی سے قاری ”فعال قاری“ بنیات ہے۔ اس صورت

میں نہاد جب بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی شکل اور نہ ہی قاری ہے جان کئے من کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے اس لیے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انھیں تقویت دے کر مزید جلا بخشنے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنادیتا ہے اتنی اسے چڑھنے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔

اس کے قول:

”کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ملتا ہے انھیں ہم ”رو“ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں روئیں لا تعداد ہوا کی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم ”مغلی رو“ کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسری کو تحرک یا پرجانی رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیری کی سر ہون منت ہوتی ہے۔“ (۲)

”اب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لیے ہمیں ذہن کا بے حد نازک اور لطیف توازنوں کے لیے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو \_\_\_\_\_ ہماری صحت تک مسلسل بار بار چڑھتا رہتا ہے۔ پھر وہ خاموشی کیج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں الجھل کا باعث بنتا ہے۔ اس الجھل کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر ہوگا جس کے زیر اثر ہم نے کچھ کے سامنے دو عمل کا مظاہرہ کیا۔ اور اس نظام میں اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل پاتا ہے۔“ (۳)

دلچسپی کے اس نفسیاتی مضمون سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ چڑھنے سے بہت وسیع معانی میں استعمال کیا ہے گو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو ”دلچسپ“ سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی دراصل وہ کچھ ثابت ہوتی ہے جو قاری کے ”بے حد نازک اور لطیف توازنوں“ سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک الجھل کا باعث بنتی ہے اس لیے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔ کچھ وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں ”مکالمہ“ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس ضمن میں نذر ہر اور۔ عبدالحلیم شرر کے پانوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ نذر ہر اور کی درمیانہ حیثیت، دو عقائد اسلوب اور انداز میں متضاد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع فراہم نہیں دیتی جبکہ شرر نے نام کر نگار نگاری و تمام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبہم آئینہ تصویر کا رنگی جیسے محبوب چھپانے کے لیے صرف واقعات کی تیز نگاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو یہ لکھا موقع نہیں دیتا تو وہ اس سوچے ہی نہیں دیتا۔

نقطہ مردوج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ادا سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ نذر ہر اور نگار نگاریات، حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم

بتا رہا ہے لیے جلاٹ میں لازماً ایک ایسا ماحول بھی آئے گا جہاں دونوں تضاد قوتوں کی آدرش خلقی انجاء پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ السالوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم ضروری نہیں) کی انجائی صورت نقطہ عروج سے تعبیر ہوتی ہے اور سبکی اچھے کہانی کاروں کے ہیں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ ہم چھ سے پہلے نقطہ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ اعجاز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جاسکتا ہے جہاں کردار مثالی اور واقعات خارق عادت، چنانچہ شرر کے بعض ناولوں میں نقطہ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کرداروں دونوں ہی پر چھائے رہتے ہیں اس لیے ان کے ناولوں میں شاہی قیاس کیمن نقطہ عروج ملے۔ انہی الوقت اور توجہ انصوح میں نقطہ عروج پیدا کرنے والی تکلیف موجود ہے لیکن وہ انہی بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں اور نہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انہیں فطری نشوونما کا موقع دیا جاتا تو ان کے کردار، کرداری حرکات اور ماحول کی باہمی تکلیف سے جو نفسی نقطہ عروج جنم لیتا وہ شرر کے واقعاتی نقطہ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور حاشا کرکین ہوتا لیکن ان کا اعطاش اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا رسوا کیونکہ اپنے چٹانوں کی تکلیف میں ماہر تصویرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روا رکھتے تھے اس لیے ترتیبی شعور کے حامل ان کے چٹانوں میں نقطہ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے اس پر زور دیا کہ نقطہ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے ذریعہ اثر جنم لینا چاہیے۔

نقطہ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت یہ تھی ہے کہ قدیم ناولوں میں ملتی یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی تکلیف اور باطنی کیفیات کی عکاسی کو مقصود بن سمجھا جاتا ہے۔ پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے (قدیم داستانیں، نذیر احمد اور شرر کے ناول) اس لیے ارتعاش کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے اور کردار واقعات کا رد عمل ہوتے تھے۔ لیکن اب معاملہ برعکس ہے یعنی واقعہ کردار کے رد عمل سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اب خارجی واقعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا اہماک و بیانی نقطہ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی تکلیف نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ نفسی نقطہ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی تکلیف نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ نفسی نقطہ عروج "کچھ جدید نفسیات کا مرہون صحت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطہ عروج" مل سکتا ہے جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی حقیقتوں پر استوار کی ہو۔ دسترس کی کے ناول نفسی نقطہ عروج کی بڑی خوب صورت مثالیں ہیں۔ اس کے سبکی اچھے ناولوں میں کردار واقعات کے تابع نہیں بلکہ واقعات کرداروں کے نفسی تعبیرات سے طوراً ہیہ ہوتے ہیں۔ اردو میں صحت چٹائی کا ناول "نیرھی کیر" اس اعجاز کی بڑی اچھی مثال ہے۔ السالوی میں ہم چھ نے شعور طوطے سے اس کا التزام رد رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطہ عروج جنم لے چنانچہ ان کے "زمین کا لپ" ایسے عام السانہ سے لے کر "کنن" جیسے کامیاب انسانہ تک میں نفسی نقطہ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ہم چھ کے بعد متھو

صحت، ہمدی اور عزم کے افسانوں میں نفسی نقطہ سروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ عزم نے گزشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے اعلا میں کافی تبدیلیاں کی ہیں جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آ رہی ہیں۔ اس ضمن میں "سورج خون" بڑی کامیاب مثال ہے جہاں فاعلی کشش نفسی نقطہ سروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول والہ انسان کے ساتھ ساتھ ہمدی اور عزم میں بھی نفسی نقطہ سروج مل جاتا ہے حالانکہ انسانی زندگی میں سے عبارت ہے حتیٰ کہ فاعلی کشش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر کی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود ہمدی و عزم انسانی رُخ پر اور نفسی و لہیز جیسے مادہ نادرین نے نفسی محدودیوں اور نفسی تعمیرات سے جنم لینے والے انسانی الہیہ کو نفسی نقطہ سروج سے اور بھی سوزنا ہوا ہے۔ اُردو میں میرزا ادیب نے بعض ڈراموں اور خصوصیت سے "شیشے کی دیوار" میں اس سے بہت کام لیا ہے۔ "شیشے کی دیوار" میں کیونکہ عام انسانی مفہوم میں "عمل" نہ ہونے کے برابر ہے اس لیے میرزا ادیب نے اثر کے لیے صرف نفسی کشش اور اس سے جنم لینے والے نفسی نقطہ سروج پر انحصار کیا ہے۔

جدید نفسیات نے فاعلی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا اس سے انسانی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یا انقلاب لازم خیالات اور شعور کی رو سے ہوا۔ ملازم خیالات کا اصول کو "قدیم" نفسیات میں بھی قاضی نہیں تھا لیکن اس میں خواہوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فرائیڈ کے بعد ڈونگ نے اسے صحیح نقطہات سے اسے جدا گانہ نظر طالع ہی نہ بنایا بلکہ لات و غیرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا ڈھانچہ بنا دیا۔ سیدھے سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دہپ سے دہپ چلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امر کی ماور نفسیات و علم مجوز نے پیش کیا تھا۔ اس نے مکمل پاریداش کیا کہ شعور کسی واضح فحش یا جامہ کیلیت کا نام نہیں بلکہ یہ تو عری کے دھارے کی طرح ہر دم دھواں دواں اور خیر و فحش حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خط مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رو کے چار خاصہ نفس جان کے چھٹکرا یوں ہیں:

۱۔ ہر فاعلی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

۲۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذاتی کیفیات ہر دم خیر راتی ہیں۔

۳۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔

۴۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیا اور وقعات میں مدد قبول کے باعث بعض میں تو رہا بھی ظاہر کرتی ہے جبکہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ ایک اور موقع پر اس نے شعور کی رو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

"کسی پدم کی طرح اس میں بھی عالم پرواز اور حلیج سکون کا مشاہدہ کیا جا

سکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے

کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفے سے قطع کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رو میں حلیج سکون کو

انہائی حصہ (SUBSTANTIVE PART) اور عالم پرواز کو شعوری حصہ

(TRANSITIVE PART) کہیں گے۔" (۴)

شعور کی رو کا تسلسل نہ کہ اس کا ہر فرد کی تھا کہ اس نے انسانی ادب کی تکنیک کو بے حد جاننا

جس آزاد اہل ذمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا خاص طور سے ان شعراء نے جنہوں نے اپنا پاؤں لڑکی  
رودی میں اچھڑ کر اساسی اہمیت دی یا جو سر یلزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

علاؤ مراد شعور کی رو سے پہلے انسانی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں بالخصوص قلم و خط  
میں کردار واقعات کی سیرجی پر صحت کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جاتے چنانچہ کردار نگاری کا ایک قسم  
اعجاز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کردار کی خصوصیات بیان ہوتے (بلکہ طبع تک بتا دیا جاتا  
ہو) ان کی روشنی میں کردار ابھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کردار کی خصوصیات ابھارنے کا کام لیا  
جاتا بلکہ بعض اوقات تو کردار کی خصوصیات کا بیان ایک ایسے خاکہ کی صورت اختیار کر لیتا جس میں واقعات رنگ  
بھرتے جاتے۔ داستان کی کردار نگاری اس انداز کی حامل تھی۔ علاوہ ازیں واقعات کے بیان میں کیونکہ مانی تسلسل  
اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا اس لیے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی۔ کہانی میں پلاٹ رچرچ کی ہڈی تھا۔ اس  
میں جھول حب اور بطیر پلاٹ کے کہانی کنٹرا

علاؤ مراد شعور کی رو سے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا  
معاذی اعجاز یکسر میل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سہ سے غلطو اُلجھی کیروں کا مجموعہ بن گئے۔  
اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری نہ رہا بلکہ بعض صورتوں میں تو نکات ثابت ہونے لگے۔ مانی پابندیوں کو ختم کیا  
گیا۔ کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذاتی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا مظہر قرار دے دیا اور ظاہر ہے کہ  
ذہن دامن دستان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد علاؤ مراد شعور کی رو نے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لاشعوری حرکات ان دلوں کا اعجاز  
اور رخ حتمین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لیے ایک ہی شے، اتفاق یا رنگ کو جھٹک دیا جائے تو ان میں سے ہر ایک  
کے خیالات کی گاڑی کا رخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لاشعور بچا پے مانتا رہتا ہے جس کے نتیجے میں شعور کی رو  
میں دو جز جیسی حالت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس لیے جس کہانی کار نے صرف لاشعوری حرکات کی عکاسی ہی کو  
مقصود قرار دیا وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس قلم و خط کا متقاضی ہے لاشعور کی اذم بھری  
دیا اس سے میرا ہے اس لیے متکا راہر ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چمکنے میں ثبت ہو سکیں اس  
سے کردار نگاری کا اعجاز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھیلے ڈھلانے کے شاعر کے شعور کی جگہ لاشعوری  
خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی کار کے لیے کردار کا طبع بیان کرنا یا کردار کی خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا۔ اب  
وہ علامات و انھج و غیرہ کی امداد سے لاشعوری عوامل کی کار فرما میں پر مدنی ڈال کر کردار کا طبع بیان کرتا یا کردار کی  
خصوصیات کا تعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد علاؤ مراد کے مطابق لاشعور کی رو کے تحت کھسے جانے والے انسان یا ناول ادارے اس انہی  
تک تجرباتی دور میں ہیں بلکہ سبھی متقبل اور سلجے ہوئے فن کاروں نے شروع جنگی تجربا ت کے باوجود بھی ان کی  
طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔ بطیر پلاٹ کے انسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے انسانوں میں پلاٹ کی کیونکہ جنگی  
لوازم سے پوری کر دی جاتی ہے۔ جس کھسے والوں نے اس انداز کو اپنایا تو متعدد تجربہ کی سلسل خیری تھا لہذا یہی

ذرا لمبی پیرا کی کہ کسی کے لیے بھی ممکن نہ ہے۔ ایسی حقیقت کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجربے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن اگر قاری تک کسی بات کا ابلاغ نہیں ہو پاتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات ہے جو وہ سمجھ نہیں سکتا۔ انسان کے مطالعہ کا نام ہے اور ادب میں بھی نفسیات سے یہی کام لیا جانا چاہیے۔ اگر نفسیات کے ذریعہ کسی جاننے والی تحریر ابلاغ سے قاری محض بے متعلق اظہار ہو تو ایسی نفس جینی کس کام کی؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہوتی ہے کہ قاری اس کے ساتھ تخلیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھنے لگے۔ واقعات کے ساتھ ساتھ چلا جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی نہیں ہوتا بلکہ اس تخلیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو جاتا ہے۔ بعض کردار محض ذہن کو ثابت کرتے رہتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں بھولتے۔ یہ سب تخلیق کی وجہ سے ہے۔ بچوں اور عورتوں میں عام احساسات اور شدت جذبات کی وجہ سے یہ تخلیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ مرد بالعموم عورتوں کی مانند "رومانٹی" حامل نہ ہوں، مرد اور کرکٹ کے ہلکے ہلکے کرنا کام آرزو کا دوا تلاش نہیں کرتے لیکن متاثر ہو جاتے ہیں مابین عورتوں کی مانند مردوں کے صرف خود دردی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر کھسی جانے والی بشر ہے سرحد کی تجربہ کی کہانوں سے تخلیق کی سرے سے کوئی محبت نہیں رہتی اس لیے یہ تاثر انگیزی کے بہت بڑے اور اہم وسیلے سے محروم رہتے ہیں۔

انسانی تحریک کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار قاری کے تفصیلی تجربے کے بغیر ممکن ہے گا۔ کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بناتا ہے۔ یہ رابطہ جس سے قاری تخلیق کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ ذاتی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں "حکارت" سے تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا سبب اس لیے ہے کہ کردار فطری ہو اور کردار نگاری فطرت کی انشا ہے (زیادہ نفسیات) کے اصولوں کے مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی اثرات میں ہی مایم قاسم کی مدد کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT) دونوں پر انحصار کیا جاتا ہے۔

ناصر کے بقول:

"ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دونوں قسموں میں بانٹ سکتے ہیں۔ مڑھوی مدوی میں سیدھے کردار "حراجیہ" کہلاتے تھے۔ اب انہیں بعض اوقات مثالی (TYPE) کہا جاتا ہے۔ کردار کی خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے خیر سے ہوتی ہے لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی تصویر پڑتی ہے تو ان میں اس کی کے آثار ہو جاتے ہیں جو بالآخر مدور کردار پر منتج ہوتی ہے۔" (۵)

”سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں با آسانی پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ عضو کی نگہ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لیے تو ان کا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے۔“ (۶)

”دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انہیں با آسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انہیں تبدیل نہ کر سکے اس لیے قاری انہیں فراموش نہیں کر سکتا۔“ (۷)

دور کردار کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی اس لیے با آسانی انہیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے البتہ وہ انہیں سیدھے کرداروں کے مقابلہ میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف دور کردار ہی کچھ دور کے لیے ایسے کردار کی اور انہیں کے قابل ہوتے ہیں اور ہم میں یہ مزاج یا تھیں کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں۔ (۸)

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں ہانی جاسکتی ہے؟ اگر السالوی کرداروں کو عام زندگی میں لیتے والے افراد کی تصویریں یا طامات حلیم کیا جائے تو یہ عمومی قسم سلی ثابت ہو گی۔ زندگی میں افراد میں جو کردار کی تنوع ملتا کیا اسے سیدھے اور دور میں سمجھا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ علاوہ الہی فاسٹرنے سیدھے کرداروں کی جو خصوصیات گنوائی ہیں یہ وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تشیل (ALLEGORY) کے جامع الصلوات اور ہم یا کسی کرداروں میں مل جاتی ہیں لیکن تشیل کے کرداروں کو السالوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو ”فطری“ سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی ملاحظہ پایا جاتا ہے اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد ظہر بات والی خود روی اور نمونہ ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب بھی کیا ہو سکتا کہ مانسانی نفسیات کے مطابق وہ۔ اب اگر کردار نگاری فطری ہو تو کردار نگاری نفسیاتی ہو سے بدل رہا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ ہوں ایک نقطہ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلہ میں بہت سی روحانی تنبیہیں مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز ذکر لینا چاہیے۔ فطری کردار نگاری داستانوں کی مثال کردار نگاری یا اخلاقی اور واقعات کہانیوں کے ”شاعرانہ انصاف“ کے برعکس بھی جاسکتی ہے۔

انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تمثیلی حیثیت کی بنا پر انسان نہ رہے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا اس لیے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی درجیت کر دی جاتیں کہ وہ ان کے مقابلہ میں نہایت ہو سکیں بلکہ کامران بھی رہیں۔ کردار نگاری کا یاغ از فطری نہ تھا۔ کردار انسانی طبع کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل نہ نظر آتے تھے (بلکہ ان کا طبع بھی مہالے کی بنا پر عام انسانی طبع سے کہیں زیادہ دل فریب یا عجیب معلوم ہوتا) لیکن ناول اور نفاہ داستان نگار کے زرخیز خیال کی پیداوار نہ تھا۔ اس لیے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی تصور قرار دی گئی تو پھر کرداروں سے ان کی فوق



البشریت جین کر انھیں محض بشر نہ رہا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہوا چنی نام تو یہاں اور خامیوں سمیت چاہا پچھانا انسان، گو یہ کردار نگاری کے طے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کی مد نظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ انفرق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقا میں اسے یقیناً ایک انتہائی قدم قرار دیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں جہ کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے جو محض ماسکی کسولی پر بھی پرکھے جاسکتے ہوں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس انداز نظر پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے لیکن یہ حقیقت ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھیے۔ رجب ملی بیک سرور کے ”لنارہ عجب“ کا جان عالم غیر فطری کردار ہے۔ اور مرزا رسا کی امراؤ جان ادا فطری جبکہ پریم چند کے ”کنن“ کا ہیرو نفسیاتی کردار کیونکہ ہر آدمی بچی کا کنن نکال کر نئے میں دھت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار ہے اور فطری بھی ہوگا کیونکہ اس کی برائیاں و غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں۔ لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ اس لیے کامیاب کردار کا معیار اس کا محض فطری ہونا نہیں بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔ اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جائے تو شاید مل صاحب ”اصول انتقاد ادبیات“ میں منٹو کے افسانے ”ہنگ“ میں طوائف کی کردار نگاری پر بھی اعتراض نہ کرتے کیونکہ سوگندھی کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض فطری ہوگا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے کبھی بھی ہنگ نہ محسوس کرتی۔

میں نے یہ نہیں کہا کہ کبھی کہانی کا کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ بلکہ ایسا نہیں اور نہ ہی یونانی الیہ نگاروں سے لے کر دوستوئسکی تک کبھی ماہرین نفسیات تھے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات دانوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا۔ حاصل کیے والے کی ہسرت مشاہد اور ذوق کافی اسے انسانی نفسیات کا باطن بخاریتی ہے۔ اس لیے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرتفعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جن میں دلچسپی اور ہمدردی سمجھنے والے دنیا فانی و مٹل ظاہر کرتے ہیں۔

انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیات نظر آتی ہے مثلاً وہ ایسا بعض نفسی عجیب گیاں ایسا بھی کیفیات اسے کہو کا کچھ بخاریتی ہیں۔ کہانی کار کے لیے ایسے عجیب کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے۔ ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی ہمتی کے لیے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس لیے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے زعمی نفسی مرتفعے تخلیق کیے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوب صورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ اچھل کرداروں کی گھٹیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لافشوری حرکات کی عکاسی بھی نامکافی رہتی ہے بلکہ اس مقصد کے لیے کہانی کار کو نفسی حوالے کے ساتھ ساتھ سماجی سیاسی اور اقتصادی حرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب

ہم متراویہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی وہی کشادگی اور وسعت نکاحی ہونی چاہیے۔ اس کی آغوشیں  
فی نہ کلی ہوں بلکہ ذہن کے در پیچھے بھی \_\_\_\_\_ نہ تو وہ زندگی کو قار مولوں سے مانپا ہو اور نہ ہی رات گئے  
فیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو بلکہ زندگی، جیسی کسودہ ہے اسے اسی روپ میں دیکھتے ہوئے اس کی وجہ گیموں کو بھینے  
اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو۔ یوں کہانی کار میں وہ وہی لچک پیدا ہو جائے گی جس کی خاطر وہ موتی کی تلاش میں  
انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالتے سے گرد نہ کرے گا۔ اسی لیے خرمیاں جو جیسے بزرگ طبعاً زعماء کا  
فلکی کرنے کے قابل نہیں ہوئے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای۔ ایم۔ فاسٹر کے سیدھے اور مدار کمرادوں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو گا کہ اسے کمرادوں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرما نفسی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا۔ حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کمراد کی عمل کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لیے بنیادی ایسے نشوونما کمراد کی عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدار ہر طرح کے افراد لینے ہیں مگر یہ سب اپنے اسی کمراد سے بچانے جاتے ہیں جو نفسی حاصر سے مصروف ہے۔ یہ ہو کر اتن کی طبیعت کا ایک اعجاز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی حجاب کی تکمیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے جس کے لیے ڈومنگ نے PERSONA کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں لٹ کر دیا کرنا دکھائی جیسے اہم مسئلے کو سلی بکھنے ہوئے لئے  
مکمل بنا دیا ہے۔ ایسی تقسیم سے انسان کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ اول کے  
برعکس انسان میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو حقیقی نہیں بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت، ایک اعمال اور ایکہ دلیل کی  
تصویر پیش کر دی جاتی ہے۔ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل غلط اور جزئیات سے آواز نہیں ہوتی بلکہ انسان  
نار چھا شائعات پر ہی استغنا کرتے ہوئے ہائی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے۔ اگر ہم مکمل، بڑی،  
نہم، کرشن چھوڑ دینا کے تمام کرداروں کو محض سہ سے اور صف میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے۔ اگر اس مسئلے کو  
مکملیت دیتے ہوئے وہ قسمیں ضرور کرنی ہیں تو پھر ڈونگ کی ضرورت میں کرداروں کو باطن و ظہن  
(INTEROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے یہ تقسیم نفسیاتی  
اساتوں پر استوار ہے۔ ڈونگ نے شخصیت کے ان دو اساسی میلانات کے باہمی لحاظ سے ہم اپنے حالی و ظہن  
السام بھی گنوائی ہیں یا پھر اولیم جیو کی عکاسی بھی کی جاسکتی ہے جس نے گوارا دی تھیڈنٹکا لیکن وہی لحاظ سے اساتوں کی  
وہ اتسام ضرور کیس، اس کے خیال میں لحاظ ذہن کچھ کھینے والے کو ٹنڈ (TENDER) تو کچھ سخت  
(TOUGH MINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک کردار میں اور بعض کو دوسرے  
نمکہ کہنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے اخراج سے بننے والی ذیلی اتسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کیتروں کی مانند دکا کوں میں بانٹ دیا درست نہیں لہذا گریہ کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی اعداد سے بجز اقسام بھی تلاش کی جاسکتی ہیں اور جنہیں تو انہیں نفسیاتی اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا ہی جاسکتا ہے۔

## حوالہ جات

1. PERCY LUBBOCK ' THE CRAFT OF FICTION' p.62

2. A. RICHARDS "SCIENCE AND POETRY" p.13

3. IBD p.15

۴۔ بچوں اور مردوں کے بارے میں شکل و رسم کے لحاظ سے "نویسہ ہرلا شمر"

5. E. M. FOSTER. " A ISPECTS OF THE NOVEL" P.73

۶۔ افسانہ ۴۷

۷۔ افسانہ ۳۷

۸۔ افسانہ ۳۷

☆☆☆

## افسانہ میں چوتھا کھونٹ

انتظار حسین

افسانے کی اس ساری بحث میں مجھے تو بس ایک بات پر چبھتی ہے کہ یہ افسانہ ہوتا کیا ہے؟ اس سوال میں میری جہالت کا اعتراف مضر ہے۔ اور یہ مضر اعتراف کافی نہیں ہے تو لیجئے صاف لفظوں میں سن لیجئے کہ میں افسانے کے معاملہ میں اتنا ہی بے خبر ہوں جتنا مہر قدیم کا وہ آدمی جو الوداع پر بیٹھ کر کہانی سنانا تھا۔ خیر اس غریب کہانی سنانے والے کی تو ایک مجیدری تھی کہ اس وقت تک یہ دھیر سید وقار عظیم کی کتاب فن افسانہ نگاری شائع نہیں ہوئی تھی۔ مگر میری جہالت کا کیا جواز ہے۔ نہ صرف وقار صاحب کی کتاب چھپ چکی ہے بلکہ اس وقت سے اب تک سینکڑوں ہزاروں تنقیدی مضمون شائع ہو چکے ہیں جن میں مفسر افسانے کی جامع و مانع تعریف ہو چکی ہے کہ مفسر افسانہ وہ ہے جس میں ایک ایسا ہوا اور ایک اختتام ہو۔ اس میں ایک پلاٹ ہونا چاہیے اور ایک سکانس اور ایک گانگس اور ایک وحدت تاثر اور وقار صاحب نے تو اپنی کتاب میں مافشا شدہ رتی کے حساب سے بتا دیا ہے کہ مفسر افسانے میں کیا کیا ہونا چاہیے اور کیا کیا نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً یہ کہ اس میں وحدت تاثر تو ضروری ہونا چاہیے کہ ”افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر پچھنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہی نتیجہ نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لئے مخصوص کر لئے ہیں۔“ افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، اختتام، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فراہم کردہ اس راتوں رات کا جوا ہر اہل جس سے کشش کی دوسری اصناف محروم ہیں۔ وقار صاحب نے ہمیں بتایا ہے کہ ”ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم نہیں کر سکتا اسی لحاظ سے مفسر افسانے سے بالکل مختلف ہے جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدت تاثر کی توقع ہی فضول ہے۔“

یہاں سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا کہ مفسر افسانے کے سوا ایک شے ناول ہوتی ہے ناول کے سوا ہر اردو میں اپنی نثر پر اندر ہیں۔ مفسر افسانے کی تاریخ مٹی پریم پھر سے شروع ہوتی ہے۔ ان کے بعد کرن چند اور منو کا لسانا تا ہے جو اردو مفسر افسانے کا مہر درمی ہے اس کے بعد درود وال جو غور جاسی ہے تو اس وقت ہم آپ اردو افسانے کے دور در وال میں مذبح ہیں۔

تو صاحب اب جاننے کے لئے کیا بات رہ گئی۔ دورہ کا دورہ پانی کا پانی تو ہو گیا۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ مجھے پرانی کہانیاں بگڑتی ہیں۔ جہاں دورہ کا دورہ پانی کا پانی نہیں ہوا ہے اور پڑھتی ہیں کہ تم ہمیں کس کھانے میں ڈالتے ہو۔ میں جواب دیتے کہ وہ دینا ہوں کہ طارے افسانے کی تاریخ اصل میں افسانے کی

جہنم ہے مٹی پریم چھوٹے پہلے کے کسی آدمی کو ہم جانتے ہیں تو سوہیاں صاحب ہیں یا گور کی صاحب اپنی تمہارا  
کیس ڈاکٹر گیان چند کے پردے۔ حق ہی نہیں سمجھیں گے۔

پست بگئے کہ میں پرانی کہانیوں کی دکالت کرنے چلا ہوں۔ ہرگز نہیں دکان صاحب لے بنا دیا ہے اور  
میں نے جان لیا ہے کہ ان کہانیوں میں "فنون اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دیا ہے، قصے یا افسانے میں فن کی  
پائیداریاں اور بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی اور ڈاکٹر گیان چند نے  
حمیرا زائیکو پیڈیا کے اندر سے کہی پتے کی بات لکالی کہ "قصے میں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ سب سے  
زیادہ کامل ہوتے ہیں، پھر میں بتاؤ کہ "استانوں میں واقعی لکھن کی رنگ پرشیدہ تھی۔ سیاسی اقتدار کے نکل  
جانے سے سوسائٹی منظور ہو گئی تھی۔ ذاتی اضمحلال اور سلب عمل نے عقل کو زیادہ ذرخیز اور گریز کو زیادہ پسندیدہ بنادیا  
تھا، غیر ملکی مافضی۔ ڈاکٹر صاحب نے کہا کہ "انیسویں صدی کے آخر میں قوم کی رگوں میں سیاسی بیداری کا لہر  
گرنے لگا۔ شہروں میں زندگی مصروف ہو گئی۔ فرصت کے کہ جسم داستانیں پڑھ سکے۔ شاید انیسویں صدی میں تو  
لوگوں کے پاس وقت تھا بھی لیکن بیسویں صدی میں قطعاً نہیں۔ اب کہے، مانگ ہے کہ امر جزو یا پاکستان خیال پڑھ  
سکے "مگر صاحب جب ہوا کہ اسی بیسویں صدی کے بیچ میں سیاسی بیداری کے ہنگام خود ڈاکٹر گیان چند کے پاس  
دکانا لکھتے آگیا کہ انہوں نے ساری انہی بڑی داستانیں کہانیاں پڑھ کر ان پر تحقیق کرالی۔

خیر تو یہ سب کچھ جانے بگئے کے بعد میں پرانی کہانیوں کی دکالت کیسے کر سکتا ہوں میں تو شروع سے یہ  
سچی کر رہا ہوں کہ کسی طور نا افسانہ نگارین جہاں کہ میرا انہی نام خیر ہوا اور جب افکار جاؤں تو کرشن اور منو کے وہ  
کاروں کے ساتھ افکار جاؤں۔ مگر جنہیں خراب ہوا ہوتا ہے وہ ہر صورت خراب ہوتے ہیں۔ نیا انسان نگار بننے کی  
دھن میں میری لڑھ بھلڑاں شخص سے ہو گئی جسے نئے کلشن کا ہوا آدم سمجھا جاتا ہے اور میں حمیرا زائیکو کہانی اور  
میں تو دور دورہ پانی کا پانی ہو چکا ہے مگر یہاں تو سارا سالہ آلت پلٹ ہے۔ جو اس کی کہانیوں میں دکان  
صاحب کی بتائی ہوئی باتوں کو ذرا جو طوفان رکھا گیا ہوا اور پولیس تو ناول کی اس تعریف سے بالکل ہی لگا نہیں کھاتا۔  
جہاں دور کے شریف خاندانوں نے ہمیں بتائی تھی۔ جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ بلترار کی یہ کہانیاں کیسی ہیں یہ ناول  
کس لٹرائی کا ہے۔ تو میں نے جہاں کو کچھ میں چھوڑا اور کھاسرت ساگر کے دفتر لے کر بیٹھ گیا۔ سوچا کہ سر بھڑائی  
ظہرا ہے تو جہاں صاحب ہی کا سنگھ آستان کیوں ہو۔ اپنے یہاں بھی جہر موجود ہیں مگر کھاسرت ساگر تو ظم  
در یاد رکھیں، تھا وہی نہیں ملتی۔ کہانی کو کہاں سے پکڑیں اور کہاں قطع کریں۔ ایک مستند ہے کہ انتظار ہے۔

### شاہجہاں کی قبر ہے شاہجہاں سلوم

اتنا اگر ہوتی بھی ہے تو کہیں آہٹوں میں ہوتی ہے ویسے یہ بھی ایک سکنڈل ہے کہ یہ کہانی یا ہر مل  
کبے بشری نے غلط میں پارٹی کی کوڑا لپٹنا کرنا ہی تھی۔ ہونٹوں لٹل کھٹوں چڑھی اور ہوتی ہوائی آخر کو کھانا  
تک پہنچی اسے کہہ کر وہاں نے کھانا پل پلا جو میں اس کی مثل لاکر پل پالوں گا۔ جب بچہ در بچہ کہانیاں ہیں۔

ایک کہانی قلم ہونے لگتی ہے کہ اس سے دوسری کہانی کا گلد پھوٹ نکلتا ہے۔ دوسری کہانی قلم ہونے نہیں پاتی کہ امد سے تیسری کہانی نکل پڑتی ہے۔ کوئی کہانی ابھی سچ میں ہوتی ہے کہ اندر سے بچے دینگے گی ہے یہ پولیس سے بڑھ کر گورکھ دھند ہے۔ آج کی فنی اصطلاحوں میں اس سلسلہ کو کیا کہا جائے، تنقیر انسان اور طوائف تنقیر انسان کا مجموعہ یا بیکنی مجیم فیمیل اسیلے حائے قسم کا ناول ہے غیر جو بھی ہے ایسا ہے کیوں شاید جس تہذیب نے اس سلسلہ کو جنم دیا ہے اس میں حقیقت کا تصور ہی اسی طرح سچا وہ سچا ہو۔ تو پھر یہ سوچا جائے کہ وہ تصور حقیقت کیا ہے۔ میرے لئے تو اس پر گفتگو مشکل ہے۔ حقیقت انسان بن کر تو اپنی سمجھ میں قہرزدی بہت آجاتی ہے۔ حقیقت کے قسطوں پر گفتگو اپنے بس سے باہر ہے میں نے سوچا کہ کیا جہاں بقدر سمجھ کہانیاں پڑھ لیتے ہیں۔ ان کے پیچھے تصور حقیقت کونسا ہے۔ یہ بعد میں ڈاکٹر وزیر آغا سے پوچھ لیں گے۔ مگر پھر مجھے الٹ لپٹا کا خیال آگیا۔ وہاں بھی تو کہانی قلم نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی دوسری سے تیسری کہانی۔ کہانی لکھی چلی جاتی ہے اور تہذیب تہذیب چلتی ہے وہاں کہانی کا بیٹا، اس کا تصور حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہے۔

جب ہم ڈاکٹر گیان چند والے سیاسی بیداری کے زمانے میں داخل ہوتے ہیں تو کہانی اپنے سارے سچ کمال کر سہی ہو جاتی ہے تو جب کہانی کے بل نکل گئے اور وہ سیدھی ہو گئی تو نیا انسان کہلائی۔ اس زمانے کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی تصور حقیقت تو ہو گا۔ اس عہد کے نقادوں نے اس تصور حقیقت کی بحرِ تناسل کی ہے مجھے اپنے طور پر تردید کرنے کی ضرورت نہیں ماس عہد کے نقادوں نے ہمیں بتایا کہ سماجی اور معاشی حقیقت ہی پوری حقیقت ہے، جو نظر آتا ہے وہی دیکھ ہے جو نظر نہیں آتا۔ وہ محض وہیم ہے تیسری دہائی کا نیا انسان اس تصور حقیقت کے پیچھے سے بھاگا تھا۔ سماجی حقیقت نگاری اس کا اسلوب ہے۔ یہ انسان بے شک اپنے عہد کا انسان تھا وہ زمانہ جب "فنی اصطلاح اور اسلوب عمل نے محفل کو زیادہ درخیز بنا دیا تھا، مگر پچکا تھا یہ فنی اصطلاح اور ایسی بیداری کا زمانہ تھا اس زمانے میں یہ نیا انسان خوب ہٹ ہوا۔ وقار صاحب نے بتایا ہے کہ نئے تنقیر انسان کا قلم کے لٹن سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شاید ایسی ہی کوئی بات ہے کہ مجھے اچانک اس زمانے کی ایک ہٹ فلم یاد آگئی ہے، اچانک اس زمانے میں بہت ہٹ ہوئی تھی، بہت اچھی لگی تھی۔ ابھی پچھلے سال کی بات ہے کہ اس سرسری وہ لے "نکار" دکھانے کا اعلان کیا۔ اس آپ کیا پوچھتے ہیں، میرا انوشاہیجا نارہ ہو گیا۔ میں نے اپنے خاندان کے لوہاؤں کو بھی نوٹس دے دیا کہ کیا تم میرے والد میرے کرشمہ کے عاشق بنے پھرتے ہو، آج تم "نکار" دیکھنا تو صاحب "نکار" دیکھی، ماس کے بعد وہاں یہ کہان لوہاؤں نے مجھے طر پھری نظروں سے دیکھا کہ چہاں اس فلم کی آپ قریب کر دے۔ غصہ اور قہر تو یہ ہے کہ انہیں پری مجھ فیم بھی ہی پھر دیکھ نہیں آئی۔ میں خود مجھ گیا تھا۔ میرے پاس ان کی لکھ کا کوئی جواب نہیں تھا۔

اس زمانے کی ہٹ فلمیں اور ہٹ انسانے وہوں ہی ہے کشش ہو چکے ہیں۔ آخر کیوں؟ پلے فلم تو اہل آہٹ لگی جاتی ہے۔ مگر تیسری دہائی کا ادب تو ادنیٰ آرٹ نہیں تھا وہ عہد تو عہدِ عالیہ کو ختم دے دے ہاتھ لگا رہا تھا کمال کا اس عہد کے ہٹ انسانے اب انسانے کے قاری کو دفتر سے نہیں بلاتے۔ اس سوال کا جواب مجھے لارنس سے ملے گا اگر ایک دہائی کسی کتاب کا پڑا پڑا چل جائے یہ چل جائے کہ اس میں کتنی گہرائی ہے اور ایک دہائی کے مٹی لے ہو جائیں تو پھر وہ کتاب سر جاتی ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ لارنس ٹیک کہتا ہے انسان اور عہد

دلوں میں کشش اسی صورت میں ہے کہ کچھ کھائے کچھ چھائے۔ مگر نگار کے زمانے کا انسان تو کھائی مگر نہیں  
تصور کے تحت کہ پردے کے پیچھے کچھ نہیں ہے۔

جتنا کچھ نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے تو اس انسان میں ایک نظر میں سب کچھ نظر آ جاتا ہے۔ مٹی یہاں  
بالکل اسی طرح ملے ہیں جس طرح وقار صاحب نے تجویز کئے تھے کہ پڑھنے والا "وہی تہجد لالے جو لکھنے والے  
نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے انسان کے لئے مخصوص کر لئے ہیں" اور جیسا وقار صاحب نے کہا یہاں انسان دنیا  
اور اندر کر لکھا گیا ہے۔ ذہن یہاں ایک طے شدہ مٹی کی قید میں ہوتا ہے اس لئے اس سے کوئی ناؤ فرو نہیں  
ہوتا۔ کیا آپ چال بیکسیا کے معنی اس طرح طے کر سکتے ہیں۔

اب مجھے ایک کہانی یاد آ رہی ہے ایک درشاہ تھا اس کے پانچ بیٹے تھے ہر بیٹے کو اس نے مگر سوری  
حیدر اعظمی، شمشیر زنی جیسے خون کی تعلیم دلوائی۔ جب جو بیٹا بالغ ہوا اور کمالات میں دستگاہ حاصل کی اسے گھوڑا اور  
تیر کا ہار دے کر کہا کہ اب تم بڑے ہوئے، جاؤ اور کار کھیلو مگر یکھو تین کھوٹ جانا چوتھے کھوٹ مت جانا۔ چاروں  
بیٹوں نے آپ کے حکم کو مانا تین کھوٹ کئے کار کھیلایا اور خیر و عافیت کے ساتھ محل میں واپس آ گئے۔ پانچویں بیٹا  
لگا۔ اس نے حکم بدل کی تین کھوٹ ہو کر چوتھے کھوٹ نکل گیا۔ بس پھر رستہ بھولا، آفتوں میں پھنسا اور کہیں کا  
کہیں نکل گیا۔

اورد کے لئے انسان کی کہانی بھی مجھے کچھ اسی قسم کی نظر آتی ہے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی  
میں اورد انسان تین کھوٹ پھر تار پاس اور ترقی پسند تحریک کی ہدایت ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے مادی اختیار کی  
بھی مثلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانکے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو  
مارکسی نظریوں نے فوراً ٹوک دیا کہ یہ بات سوائیک ڈیڈ اسٹا سے قطع نظر انسان نگاروں کا چال چلن بالعموم  
دست بردار۔ مگر پانچویں دہائی میں آئے والوں میں کچھ بے چینی کے آثار پیدا ہوئے۔ دہائی کے ختم ہوتے  
ہوتے انہوں نے سرکشی اختیار کی اور اس کے بعد تو اللہ دے اور بندہ لے۔ بزرگوں نے انسان لکھنے کے جو جو طے  
بتائے تھے، انہوں نے ان سب کو خالق میں رکھا اور دوسری ہی طرح کا انسان لکھنے کی کوششیں ہونے لگیں۔ اس  
انسان کو آپ ملاحتی کہیں، غریبی کہیں۔ میں یوں کہوں گا کہ تار انسان چوتھے کھوٹ میں داخل ہو گیا ہے۔

اصل میں عقلی ذہن دیکھنے والوں نے انسان کی مختلف اصناف کی جو جو تعریفیں وضع کی تھیں۔ جو جو  
مافیہ فوق قرار دیے تھے، جو جو مثالی بنائے گئے تھے وہ سب بیسویں صدی کے کشش نگاروں کے ہاتھوں لوٹ پھوٹ  
گئے۔ تین کھوٹ بیسویں صدی تک تھے۔ بیسویں صدی میں کشش چوتھے کھوٹ میں داخل ہوتا ہے۔ اورد انسان  
بیسویں صدی کے چار بیسویں صدی کو اپنے سینے سے لگائے رہا اور اپنے آپ کو نیا سمجھتا رہا۔ صدی کا نصف سے  
زیادہ اس نے اسی میں گزاریا۔ مگر اب وہ بھی بیسویں صدی میں سانس لینا چاہتا ہے اس کے یہاں بھی اس خواہش  
نے کوٹ لی ہے کہ چوتھے کھوٹ میں داخل ہو کر دیکھا تو جائے کہ ہوتا کیا ہے، کچھ تو سوچ کچھ کر داخل ہوئے مگر  
بہت سے بس دیکھا کچھ داخل ہو گئے ان پر تو رحم ہی کیا جاسکتا ہے کہ بے چارے خواہ مخواہ مارے گئے۔ کبھی کبھی  
مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ آج کے سب ہی سے انسان نگار قرانی کے بکرے ہیں۔ وہ اصل میں اپنی قرانی دے کر باقی

ئے افسانے کے لئے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ اگر ایسا بھی ہے تو کیا بری بات ہے، آزادی کے لئے جانیں دی جا سکتی ہیں تو افسانے کے لئے جانیں کیوں نہیں دی جا سکتیں۔ یہ بھی آزادی ہی کی جگہ ہے آج کا افسانہ علامتی اور تجریدی بن کر روایتی افسانے کی جہت کے خلاف لڑ رہا ہے۔ یہ لڑائی پچھلے اسلوب نگارش کے خلاف ہے۔ افسانے کے اس تصور کے خلاف ہے اور اس تصور حقیقت کے خلاف ہے جس نے اس افسانے کو اور اس اسلوب نگارش کو جنم دیا تھا۔ اس اگر نئے افسانہ نگار اس تصور حقیقت کو قبول کئے رہیں اور اس کے پیٹ سے پیدا ہونے والے افسانے اور اسلوب نگارش کے خلاف لڑتے رہیں تو مجھے ڈر ہے کہ ان کی ساری پیکار ضائع ہی نہ چلی جائے۔

فیر تو اب اردو افسانہ جو تھے کونٹ میں ہے اور غربانی سے دو چار ہے اس کے گلے کے جو مخاطب تھے، ادیب آداب ملے ہوئے تھے وہ ملیا میٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ نہ سسٹمز، نہ کلائمکس، مگر عجیب بات ہے کہ ویسے تو یہ افسانہ نگار حد بندیوں کے قائل نہیں۔ مگر ماضی اور حاضر کی حد بندی پر بہت مصر ہیں اور نئے پانے میں بہت تقریق کرتے ہیں۔ یہ حد بندی کیوں ہے اور یہ نیا پانا کیوں ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ ہاتھ بدم کی جانب کھٹا کیوں نئی کہانی نہیں ہے اور آج کی علامتی کہانی کیوں نئی کہانی ہے، بچال بچکی، کیوں پرانی کہانی ہے اور اس میں کیا کیڑا پیچڑا ہیلز کیوں نئی کہانی ہے۔ پھر وہی لارنس والی بات کہ جس تحریر کی گہرائی کی ایک مرتبہ پکٹش ہو گئی اور سٹی لے ہو گئے تو دوسرا جاتی ہے۔ چلے مرد نہ کہنے پرانی کہ لٹھے۔ مگر بچال بچکی، کی مردح کے جادو والی کہانی تو ہان کے ٹرینپوڈ ہیلز کے بعد بھی پھید پھری نظر آتی ہے، جیسے ابھی اس کی بہت پکٹش ہوئی ہے تو میں اسے پرانی کہانی کیسے جانوں۔ کیا تو ان کہانوں کا کمال ہے کہ بہت پرانی ہیں، مگر پرانی نہیں ہو پائیں اور یہ تیسری چھٹی دہائی کے افسانے دیکھ لکھے گئے۔ آج پانے نظر آتے ہیں۔

مردح کے جادو کی کہانی، بچال بچکی، کا حصہ ہے۔ بچال بچکی کھاسرت سا کر کا حصہ ہے۔ کہانی کے اندر کہانی، پھر اس کے اندر کہانی۔ یہ کہانیاں کیا ہیں، وہ کیا ہیں۔ کہاں کہاں سے بہتی آتی ہیں اور ساگر میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ کہانوں کا اقدار ساگر ابدیت کا سندھ۔ سو کہانی ختم کیسے ہو۔ مگر کائنات نے اپنا اول کامل بیسویں صدی میں لکھا اور اسے ختم نہیں کر پایا۔ تھا دھنوس کرتے ہیں کنا دل اور مردہ کیا اس ناول کا واقعی کیا کوئی اختتام ہو سکتا تھا۔ ساگر کا کنا اس ناول کو خدا خواست چالیس قدم دور پہنچا کر ادا اور واقعی اس کا کوئی اختتام ہوتا تو پھر یہ کنا کا کامل۔ تو نہ ہوتا، کوئی اور ناول ہوتا۔ شاید کوئی دوسرا بھی کنا ناول۔

'کامل' کا حوالہ میں نے دیے کو تو دسے بدیا محراب جو رہا ہوں کنا ناول کی تعریف پر یہ پہا بھی اترتا ہے اور اب پھر میرا ان اٹھ رہا ہے۔ آخر ناول ہوتا کیا ہے۔ اس سے مجھے دھرم کا بھی یاد آ گیا۔ اس نے ایک دفعہ مسکری صاحب سے بڑی مصحوبت سے پوچھا تھا کہ مسکری صاحب، یہ تعزیر کیا ہوتا ہے اور کلام نے یہ بات ایسے وقت میں پوچھی تھی جب بکر صاحب بھی زعمہ تھے اور معاذ اللہ ادارے تو بچالی غزل مردح پر تھی اور شرقا و مصر سے ماضی تھے کہ اس شخص نے غزل میں کس کا لفظ ہمارا ہے۔ دھرم سے پہلے ہال جبریل کی غزلوں نے ان شرقا کو پریشان کیا تھا کہ وہ غزلیں بھی تعزیر سے مغرب نظر آتی تھیں۔ ویسے یہ کیا بات ہے کہ شاعری میں جب بھی کوئی نیا



آدمی پیدا ہوتا ہے تو وہ پہلے شاعری کے سلسلہ حوصلوں، خیالوں اور ادب کو جس نہیں کرتا ہے۔ اساتذہ فکر اور ممکن بہت ادا کار کرتے ہیں۔ مگر وہ اپنا کام کر جاتا ہے۔ انسانے میں بھی ایسا ہوا ہے۔ اب یوں دیکھئے کہ فوراً صاحب نے کئی جاں فشانی سے ناول کے کچھ مضامین تھیں کئے تھے، کچھ شرطیں مقرر کی تھیں۔ مگر ناول ناول کیلئے وقت پہلے ہی سب کو بلائے خالق رکھ دیا تھا اور لارنس کی سنو اس بھلے آدمی نے انہیں کو بھی ناول قرار دے دیا اور مکالمات افلاطون کے بارے میں کہا کہ یہ فلسفیانہ رنگ کے مقرر ناول ہیں۔

لارنس سے شہ پارک میں کھاسرت ساگر اور الف لیلہ کو ناول کہہ دوں تو آئیں گے جانے دیجئے ناول کہہ دینے سے ان میں کون سا سرخاب کا پر لگ جائے گا اور اگر ان کی کہانیوں کو مختصر انسانے ثابت کر دیا جائے تو ان کی عزت میں کونسا اضافہ ہو جائے گا۔ ناول کی تعریف کے مطابق ناول لکھنا کوئی ایسے کمال کی بات ہے۔ اور مقرر انسانوں کا کیا ہے۔ وہ تو بے ہارے اور عظیم بھی لکھ لیتے ہیں۔

اصل میں ادب میں حدود و قیود اس وقت قائم ہوتی ہیں۔ جب پرواز میں کوئی آ جاتی ہے اور عقل جذبے کا بہاؤ رکھنے لگتا ہے۔ جب شرقی اپنی جون میں تھا تو اس کے تصور میں کائنات لامحدود تھی اور حقیقت بے پایاں۔ مظلوم ایک جزیرہ تھا۔ اس کے اور گرد و ملامت کا سمندر امن تھا۔ جب ہی تو اس کی کہانیوں میں خود اور دنیا تہذیب کے پیچھے سے پیدا ہوئی ہوں یا اسلامی تہذیب کی آغوش میں پٹی ہوئی ہوں۔ ہر مظلوم کے گرد ملامت کا ہل منڈاتا ہے۔ اس کی حدیں اور رے اعظم میں گنہ نظر آتی ہیں۔ جنگ میں تین کھونٹ کے بعد چوتھا کھونٹ حریفوں میں چھوڑ دینے کے بعد ساتویں اور ہندو مقرر ہے۔ مگر اپنے قالب میں مقید ہوا شرط نہیں۔ کچھ پتہ نہیں کہ ان درجہ کب اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے قالب میں پٹی جائے۔ اس شروع کا تجربہ کبھی نئی حدود و قیود کا قائل ہو سکتا تھا۔ ان کہانیوں میں کہانی ٹھیک نہیں، بہاؤ ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات مظلوم کی حدوں میں سمٹ سکر گیا تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دھار ہی نہ آدمی رہا۔ مظلوم غائب نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں درجہ۔ اور آدمی اپنی جون میں مقید چھوڑ دینے والے مکان میں بند آئے۔ دہلی کی لگ میں جھوٹا جو حکم ختم، ساتواں درجہ ان چوتھا کھونٹ غائب، نتیجہ معاشرتی حقیقت ٹھاری، معاشی اور معاشی سطح تک محدود انسانی زندگی کا بیان۔ مگر جب ہوا کہ جب اس تصور نے اور اندر میں انسانے کو دہلی بستی شروع کی تو اور مغرب میں اندری گل گل گیا۔ جو اس پیدا ہو گیا۔ کاٹنے کا سل، لکھ لکھ۔ جب رنگ سے لکھا لگتا ہے کہ ہم چوتھے کھونٹ میں پل رہے ہیں۔ حد میں اگر کہیں ہیں تو فیروز مین اور فیروز مین کوئی بات قطعی نظر نہیں آتی۔ اور انور بکچے کہ ہا تیری رہائی کا انسانہ کس کیفیت سے ختم ہوتا ہے۔ بلکہ وہ میں آپ نے کبھی کوئی انسانہ کس کیفیت سے ختم ہوتے دیکھا ہے۔

تو میری صلی میں کشی کو یہ کیا ہوتا جا رہا ہے۔ جیسے مغرب سے شرق کو دہلی اور دہلی سے جیسے مغرب میں ساتواں درجہ ہوا گیا ہو۔ پھر جنگوں کو چوتھا کھونٹ لیا گیا ہو۔ اب بتائیے کہ آپ اپنے تیری رہائی والے انسانے کے معانیات سے نئے انسانے کو کیسے جانچ کر سکیں گے۔

## افسانے کے دو کھونٹ

قدیم زمان

تہذیب

داد دیتا ہوں میں اس قاری کو جس کا تخیل فن کار کے ہاں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے اور اس تجربہ دار ان علامتوں، اشاروں، اشاروں، کتابوں کو سمجھ پاتا ہے جو تخلیق میں شعوری اور غیر شعوری طور پر جاتے ہیں۔ میں اس قاری کو بھی داد دیتا ہوں جو فن کی بعض ہار کیوں تک رسائی حاصل نہیں کر پاتا لیکن اس پر ابہام کا اتمام نہیں لگاتا۔ بلکہ وہ جوج کر رہا ہے کسی صاحبِ علم اور صاحبِ بصیرت سے تاک اس مضمون تک پہنچ سکے جو الفاظ کی اہمیت اور ان کے گروا گرو ہے۔

انجیل مقدس نے کہا کہ ابتداء میں نقطہ تھا، نقطہ خدا کے ساتھ تھا، خدا تھا۔ قرآن کریم نے بتایا کہ اللہ نے حضرت آدم کو چند اسماء سکھائے۔ پھر انسان نے تیس لگا لگا کر ایک بڑی آواز نے دنیا کو قائم کیا۔ پھر آواز میں ہی آواز میں تھیں، انھیں آوازوں سے موسیقی چھوٹی، آوازوں کو افکار میں ڈھالا گیا تو علامتیں اور الفاظ بنے۔ نقطہ جو علامتوں کے پیچھے ایک واقعہ، ایک کہانی پر شیدہ رہی۔ واقعے نے احساس بنایا، وہ نہ جانتا تو واقعہ بھانپنا نہ جانتا۔ واقعے کی تعلیم کے لیے احساس نے حربہ نقطہ ایجاد کیے، گویا واقعہ، کہانی، نقطہ، احساس، ان چاروں کھونٹوں کے اطراف انسانی زندگی گھومتی رہی اور کرتی رہے گی۔

## کہانی کا جنم

پھر ایک دن نقطہ نے کہانی سے پوچھا: "ماں یہ تو بتاؤ کہ تم سے پہلے اس دنیا میں کیا تھا؟" میں تو تمہارے پیٹ سے پیدا ہوا، لیکن تم نے کس سے ملنے سے جنم لیا، ہمارا کوئی قہر، ہمارا پتا ہے کہ نہیں؟" ماں نے جواب دیا: "سنو پینا میری ماں ایک کہانی تھی، اس کی ماں بھی کہانی تھی، ہمارا کیڑا کیڑا اور کیڑا کیڑا سب کہانی تھیں۔ میں لہیک سے تان میں پاؤں کی کر یہ سلسلہ کہاں سے شروع ہوا۔ جیسا سوال تم نے کیا وہی سوال ایک بار میں نے اپنی ماں سے کیا تھا۔ میری ماں نے اپنا دایاں ہاتھ اٹھا کر جھانکنے کے لیے کہا، کیا دیکھتی ہوں کہ ایک راستے سے بے شمار اونٹ قطار در قطار گزر رہے ہیں۔ اس نے اپنی انگلی کے اشارے سے ایک اونٹ کو روکا۔ اس کے کوہان کے دونوں طرف بڑے بڑے صندوق بھول رہے تھے۔ ایک صندوق ٹوٹ کی چیخ سے اٹار کر اس نے کھولا، صندوق خشاک کے دانوں سے لہا لہا تھا۔ اس نے کہا: "ایک خشاک کا دان اٹھاؤ۔" دیکھا تو

اس کے بعد ایک پیچیدہ ہے، جہاں تو وہاں ایک دنیا آدھی۔ ماں نے کہا، میں نہیں جانتی کہ یہ ہونٹ کہاں سے آ رہے ہیں اور کدھر کا بار ہے ہیں، لیکن کہانیاں اتنی ہی ہیں جتنے تلاش کے دانے ہیں۔ ایک کہانی میں بھی ہوں۔ ایک کہانی تم بھی ہو۔ سب سے پہلے کہانی ہی تھی۔“

کلم الدین احمد نے کہا تھا کہ تمام کہانیاں درمیان سے شروع ہو کر دو میان ہی میں ختم ہو جاتی ہے اگر اس مفروضے کو مان لیا جائے تو کائنات کا کوئی اور حجاب نہیں ہے جو درمیان سے شروع ہو کر دو میان ہی میں ختم نہ ہو جاتا ہو۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ کائنات کے بارے میں ہم نہیں جانتے۔ ہر وجود کا آغاز و انجام ہے۔ وہ اپنے میں مکمل ہے۔ اسی طرح ہر کہانی کا آغاز و انجام ہوتا ہے۔ وہ اپنے میں مکمل ہوتی ہے اور نہ وہ ادھوری رہتی ہے اور ادھوری کہانی انجام تک نہیں پہنچتی۔

انسان فکر لگنا شروع کرتا ہے تو وہ آغاز سے واقف ہوتا ہے لیکن بیشتر انجام سے واقف نہیں ہوتا اس لیے کہ کہانی جب ختم ہوتی ہے تو وہ شروع ہی سے اپنی پہچان اور اپنی شناخت رکھتی ہے۔ اسے اپنے طور پر بیان کرنے کا موقع ملتا ہے اور بے جا مداخلت ہوتی ہو کر وہ اپنی شناخت کو کمرزور پڑ جاتی ہے۔ کوئی واقعہ جب شروع پڑ رہا ہے تو اس کے اطراف میں کچھ اندھے، بہرے اور گونگے لوگ بھی ہوتے ہیں۔ حاضرین میں جو جس قدر چمکتا ہوگا، جس کا احساس زیادہ بیدار ہوگا، وہی اس واقعہ کو بہتر سمجھ سکے گا اور اس میں جتنی بہتر صلاحیت ہوگی اس لمحہ کی ساری دوسروں کے سامنے پیش کر سکے گا۔ احساس بیدار نہ ہو تو واقعہ کا ہونا نہ ہونا دونوں برابر ہیں۔

### پریم چند اور نیا افسانہ

سترہویں اور انیسویں صدی کا دور تو اردو زبان کے ارتقا کا دور تھا۔ انیسویں صدی کے اختتام تک زبان ہندی طرح بانٹ ہو چکی تھی۔ جن کی جس زیادہ بیدار تھی انھوں نے شاعری میں اپنے جوہر دکھائے۔ نثر میں داستانیں سن کرے، سوانح، انشائیے لکھے جاسکے۔ دلی، سودا، میر، صفحی، ذوق، غالب، ظہیر اور انھیں نے شاعری کے اعلیٰ نمونے چھڑائے۔ افسانے کا آغاز دسویں صدی سے ہوا۔ اس سے قبل اردو افسانے کا مجموعہ ہونے کے برابر تھا یا پھر وہ ابھی پیدائش کے بل رہ گئے کے دور میں تھا۔ دسویں صدی کی پہلی دہائی میں جن افسانہ نگاروں نے نام بکھیرا ان میں راشد الغنوی، سہاروید یلدرم وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ اسی دہائی کے آخر میں پریم چند بھی منظر عام پر آئے۔ بعض تنقید نگاروں اور ادیبوں کا خیال ہے کہ ”پریم چند افسانے کی زرقی مکوں کے ذمہ دار ہیں“ کیونکہ انھوں نے افسانے کا کچھ گھونٹ دیا۔ اعتراض کرنے والے ادیبوں میں انتظار حسین جیسے نامور ادیب بھی شامل ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے کہا، ”پریم چند کا افسانہ عکس حیات تک محدود تھا۔ آج کے افسانے میں تنقید حیات شامل ہو گئی ہے۔“ عکس حیات کے بغیر تنقید حیات کہاں سے شروع ہو۔ یہی تو ارتقا کا اصول ہے۔ جڑ، پتھر اور شاخوں کے بغیر کوئی درخت، پھول اور پھل نہیں رہتا۔

دسویں صدی کے آغاز میں اردو افسانے کی مثال ایک بچے کی تھی جسے ابھی چلنا نہیں آتا تھا۔ پریم چند

نے اس بچے کو اپنی نگاہ نہ صرف اکڑا کیا بلکہ اسے چلنا بھی سکھایا۔ اگر پریم چھلنے یا انسان نہیں لکھا ہے تو کسی ہونے کیوں نہیں لکھا؟ پریم چھلنے اپنے دور میں جس مقدار اور جس معیار کا کشن لکھا شاید کوئی اور نہیں لکھ سکا تھا۔ دورِ برصغیر کا کوئی کشن نگار ایسا نہ ہوگا جس نے پریم چھل کو نہ چھلنا سکھایا۔ اگر سچے انسان کا اکھا پھوٹا ہے تو وہ پریم چھل کی تحریروں سے پھوٹا ہے۔ بعض ادیبوں نے ان کے فن کو کثرتِ شعر یا تو شاید اس سبب کہ "ترقی پسندوں نے انھیں اپنی تحریک کا ہیرو بنالیا تھا۔"

## ترقی پسند تحریک

اس کے بعد ایک چھوٹا سا اختلافی مسئلہ "اگارتے" کی اشاعت کے بارے میں ہے۔ ۱۹۳۲ء میں "اگارتے" شائع ہوا اس میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود اختر شامل تھے۔ کوئی چھٹی صدی تک اس کتاب کا بار بار اور آج بھی کسی نہ کسی جگہ اس کا نام لیا جاتا ہے۔ اس کتاب میں شامل انسان نے رجحان ساز انسانے قرار دیے گئے۔ بیشتر ادیبوں کا خیال یہی تھی کہ ان سے "ترقی پسند تحریک کو ہوائی" اور "تحریک نسواں" نے زور پکڑا لیکن اس میں احمد علی ایسے انسان نگار تھے جن کی تخلیقات کا اثر دیر پا ثابت ہوا۔ سجاد ظہیر تحریک کے علم بردار تھے اور ان کی شریکِ جہاد تھے۔ سجاد ظہیر ان کی شریک کا جسے دونوں کی شخصیتوں نے اگلی نسل پر گہرا اثر چھوڑا۔

"اگارتے" کے بارے میں انتقاد حسین نے کیا ہے کہ اس نے "ظلم و انصاف کی طرح ڈالی۔ بعد میں آنے والوں نے یہ سمجھا کہ افسانے میں سخی کی ضرورت ہے۔" ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس ہوئی۔ ۱۹۳۶ء میں ملحد اور آپ ذوق کا قیام عمل میں آیا تو اس کے بعد دونوں طرف کے ادیب وہ جو تحریک سے وابستہ نہ تھے اور دوسرے جو تحریک سے وابستہ تھے، متوازی چلنے لگے۔ اس دور میں چھل کیہ نوزم کا ساری دنیا میں بول بالا تھا اس لیے ترقی پسند تحریک کے ادیبوں کا بلا بھاری تھا۔ اس تحریک سے وابستہ یا نا وابستہ جن انسان نگاروں نے کلاسیک سے لکھا یا کلاسیک کو سٹار کیا ان میں خواجہ احمد عباس، ادھر ناتھ اٹک، احمد علی، سید حسن، کرشن چندر، صحت چٹائی، مراد علی، اقبال حسین، اختر اور سخی، مہندر ناتھ، سکیل حسین آبادی، اور جید سجاد تھے، بلونت سنگھ، جلالی، لالہ، داجر، مسرور، خدیجہ مستور، وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ ان میں کرشن چندر اور صحت چٹائی کو جو مقام حاصل ہوا وہ کسی اور کو نہ ملا۔ سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی اپنی ہی طرح کے ادیب تھے۔ منٹو ترقی پسند تحریک سے ابتداء میں وابستہ رہے تھے لیکن وہ اس کے ہو کر نندہ گئے۔ بیدی اپنے آپ کو ترقی پسند کہتے رہے لیکن گھر گھر نے انھیں اور ان کے بعد آنے والی کشن نگار تو انھیں حیدر کو ہمیشہ لگ خانے میں رکھا۔ غلام عباس نے بھی اسی دور میں لکھا اور کہا کہ "میں صرف اپنے لیے لکھتا ہوں۔"

حیدر رجحان

۱۹۶۰ء، ۱۹۸۵ء اور ۱۹۸۵ء کی مکمل طور پر چھپ گئی۔ اس کا دور تھا۔ میں یہاں مطلق

محاکم کے ادب کے اثرات کا ذکر نہیں کروں گا کہ اس کے اثر کا کسی نے قبول کیا اور کسی نے نہیں کیا اور ایک۔ گ  
مکتبہ ہوگی۔ اور حیدر آباد کن کی محفلوں میں حلقہ کارباب ذوق کے اراکین کی گفتگو پر بار بار بحث ہوتی رہی۔  
میراجی اور ان۔ م۔ راشد نے قریبی نظم کی بنیاد اٹی تھی۔ جن افسانہ نگاروں کا کثرت سے نام آ رہا ہے، عموماً حیدر  
قرآن الحین حیدر، بکرا نظام حسین اور ان کے بعد سرچند پرکاش، احمد امیش، انور سہار، میں راغزوتے۔ ویسے میں  
ہیدی اور ان ناموں میں کئی اور نام شامل ہو گئے۔ خالدہ اصغر، اسد محمد خاں، علی امام نقوی، حسین الحق، اباس احمد  
گدڑی، جوگندہ پال، بلراج منیر، اکرار پاشی، اقبال مجید، شفیق، رشید احمد، سرچند پرکاش، ملاحقین، مزال، ماکرام  
بانگ، حمید سرور، انور حسن، شوکت حیات، مشتاق حسین، مزاحم، حاد، یوحنا، سر، اسے حمید، شہزاد، انور سہار،  
مسعود اشعر، خٹا یاد وغیرہ۔ ۱۹۸۳ء تک حیدر آباد میں ان محفلوں کے روحِ دروہاں عالم خدیو میری طور پر منظم ہوا  
کرتے۔ ان دونوں کی سرپرستی میں حیدر۔ کتان کے تحت کئے والوں کی ہمت افزائی ہوئی۔ احمد امیش "بکھی سہار"  
چمکا۔ حیدر آباد "جیسے افسانے لکھ کر پاکستان چلے گئے، لیکن حیدر آباد کے افسانہ نگار اسی وقت کتان کے تحت لکھنے لگے۔  
ابتدائی دور میں محض سعید کا نام لایاں رہا۔ انور رشید نے افسانوں کا صرف ایک مجموعہ شائع کیا اور دوسرا مجموعہ  
حیدر آباد لیری فورم کے حوالے کر کے میں شباب میں رطبت کر گئے۔ میں نے مرحوم سے ایک بار کہا تھا۔  
تمہارے افسانوں میں تسلسل نہیں ہے۔ ایک افسانے کا کوئی بھی پیرا اگر افسانہ دوسرے افسانہ کا حصہ نہیں ملتا ہے۔  
انہوں نے فوراً جواب دیا "کی ہاں۔ کیا میرا اپنی تسلسل ہے۔"

موضعی سعید اور انور رشید کے بعد مظہر انور، خاں، اس افق پر ایسے نمودار ہوئے کہ مسرور فادوں اور محفل  
لو بہوں کو ان کا نام لیتے ہی نئی نئی دماغی جگہ احساس کے افسانوں کے مجموعے سامنے آئے۔ ان افسانوں  
میں علامت، تجربہ اور ہائپر ٹیکسٹ شامل ہیں۔ بعض افسانے جیسے "لمبہ"، "محتفل"، "خس آتش حور"، "سجدہ  
یہ کہہ کے، کتان کی بھرپور لڑائی کرتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہا، یہ "سجدہ یہ" کا اور تھا، شمس الرحمن فاروقی اور گوپی چندا رنگ جیسے نقادوں نے  
اس رجحان کی بھرپور حمایت کی اور اسے پیمانہ چھاپا۔ اسی دور کے افسانوں کے حوالے سے شمس الرحمن فاروقی  
نے کہا:

افسانہ نگاری کی اہمیتوں کا جتنی بار کی کے ساتھ اس نے خبر لیا ہے، اتنی کمری خبر شاعری سے نہیں  
۔۔۔۔۔ یہ افسانہ نگاری شاعری کے مقابلے میں زیادہ جبران کن ہے۔"

گوپی چندا رنگ نے کہا:

"طاحی طحان نے میں افسانہ نگاروں کو محفل نقوی یا منظمی معنی میں استعمال نہیں کرتا ہے، علامتیں جو روایتی  
کی طرح سامنے آتی ہیں، ایک ساتھ ان محفل معنوں کے امکانات جمل جمل کرنے لگتے ہیں۔"  
بعض ایسے نقاد جنہیں کسی وجہ سے علامت اور تجربہ کا فرق نہیں معلوم، انہوں نے علامت کی اصطلاح  
کی جگہ تجربہ استعمال کرتے دہے۔ حیدر افسانے میں ابلاغ کا ایسا مضبوط ڈھانچہ۔ حالانکہ ابلاغ کا ایسا قور ان اور  
اصطلاح کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ علامت اور تجربہ کے نامزدوں استعمال یا قاری کی بصیرت میں کوتاہی کے جب

انسان میں تریل کا ایہ تاثر کیا جاسکتا ہے۔ اس سے قطع نظر اگر ہماری ادبی نگلی ادب سے ہے تو ہم ان صاحب کے بارے میں غور کریں گے کہ کس لیے ۱۹۶۰ء کے قریب تک پہنچنے پہنچنے ہمارے ادیبوں نے حقیقت نگاری سے گریز کیا اور کیوں ہمارے ادب میں ملامت اور تجزیہ کا کثرت سے استعمال ہونے لگا۔

دنیا جانتی ہے کہ پاکستان نے کیونسٹوں اور ترقی پسندوں کے ساتھ کیا سلوک کیا اور جب لیلہ ہارشل ایب خان نے ۱۹۵۹ء میں مہمان حکومت سنہالی اور نام نہاد بلادی عورت کا نظام رائج کیا تو ملک میں جوق پرست ادیب و شاعر تھے، ان کی کیا گت بنی۔ احتجاج کے لیے انہوں نے اپنے اظہار کے پوائے بدلے ایڈیٹر گراہن پر اور کٹاک کی تخلیقات بہت سے ادیبوں کے مطالعے میں آچکی تھیں۔ خود ہمارا ادب، استادوں اور تخیلیوں سے بالائے قلم، ملازموں اور اشرافوں، کنایوں کا استعمال تو شاعری میں کثرت سے ہو چکا تھا۔ اب نثر کی ہماری تھی۔ انور سجاد، رشید امجد، فضا یار، مسعود اشعر جیسے فن کاروں نے اپنے انسانوں میں ملامت اور تجزیہ کا استعمال کیا اور حکومت کی گرفت سے بچتے رہے۔

ہندوستان کی صورت حال ذرا بدلی ہوئی تھی۔ جن لوگوں کے ہاتھوں میں حکومت آئی ان میں جواہر لال جی چند شخصیتوں کو چھوڑ کر سب نے ایڈلٹ فرینچائز (Adult Franchise) کے نام پر، کنٹرول اور انسٹنگ پالیسی کے بہانے، آفیشل سیکریٹس ایکٹ (Official Secrets Act) کا سہارا لے کر ملک و قوم کا خوب استحصال کیا۔ یہاں صدیوں پرانہ راجا اور پر جا کا نظام حکومت ابھی جاری تھا۔ اکیسویں صدی میں بھی ایک نامور فلم آرٹسٹ کو گاندھی گمرانے کے بارے میں کہا پڑا: ”آپ کا تعلق عمران بلو سے ہے اور ہم آپ کی رعایا ہیں ہم آپ کے حکم کے تابع ہیں۔“ جہد عت کا غرور صرف لغو ہی رہا۔

کسی بھی ملک کے عوام کو پر آشوب حالات سے بچنے کے لیے جنگ، اکیڈمی یا امر بخشی کی ضرورت نہیں۔ آزادی کے بعد ایک طویل عرصے تک عوام کی توقعات پوری نہ ہوئیں۔ جس ماحول میں وہ مئی رہے تھے وہ بھوت، بجایمانی، بے روزگاری، عدم مساوات، نا انصافی، پولیس مظالم اور سرخ نیچے کے چلن کا ماحول تھا۔ حورہ یا کسان تو دور رہے، پڑھا لکھا آدمی بھی نوکر شاہی کے سامنے بے بس تھا۔ حکومت کی انسٹنگ پالیسی نے اسے اور بھی بے بس کر دیا۔ اسی دور میں خاندان کے آبائی رشتوں میں توڑ پھوڑ ہونے لگی۔ روزگار کی تلاش میں کثرت سے ہجر وطن کا سلسلہ بھی چل پڑا۔ تھانیاں بڑھتی گئیں۔ دستور میں سال میں دو تین بار ترمیمات ہوتی رہیں۔ کئی ایسے ذیلی قوانین بنے جن سے فرد کی آزادی سلب ہوئی اور بنیادی حقوق دھڑ دھڑ گئے برطانوی تسلط سے تو ہندوستان لگ لگ چکا تھا لیکن ہمارے حکمرانوں نے آزادی کی برکتوں سے محام کو محروم رکھا۔

بچیس تیس سال سے ترقی پسند تحریک کے ذریعہ جو حقیقت پسند اظہار قہار و نا اعلیٰ کی اور نہ پراپیٹی کی حالت میں جو ہر دکھا سکا۔ پاکستان اور ہندوستان کی حیثیت دو طبعہ سیاسی ملکوں کی ضرور رہی لیکن برصغیر کے ملکی حالات ایک جیسے تھے۔ ۱۹۷۹ء میں پاکستان کے سربراہ کو فوجی حکومت نے چالشی دی تو اس سے حلقہ دونوں ملکوں میں ملاقاتی انسانے کھسے گئے۔ سوال یہ ہے کہ اس واقعے کو براہ راست بیانہ انداز میں انسانہ کیوں نہیں کر دیا گیا؟ اگر کسی نے چاہے لکھا تو وہ پچیس سالہ چالشی جان ہی بن کر رہ گیا۔ ۱۹۸۳ء میں ہندوستان میں

اگر جیسی کاغذ شاہد پاکستان میں مستقل آمریت کی دیکھا دیکھی رہا ہو۔ جس طرح ایک عکس میں دوسرے عکس سے عوام سے جاہلانہ تسلط کے خلاف اجتماعی طریقے دیکھتے ہیں۔ جمادیہ زیادہ حساس تھے اور جن میں طاقت اور تجربہ کے استعمال کی اولیت تھی ان کے قلم خود بہ خود اس راہ پر چل پڑے۔ کچھ کمزور اور ناتواں قلم کار بھی ان کے پیچھے دوڑے۔ ہر شخص نے اپنا حق ادا کیا۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کس کا قلم ہمارا دی تھا اور کس کا غیر ہمارا دی۔

بہر حال طاقتوں کے کڑے استعمال کے چند اور بھی اسباب تھے، ساتھی اسباب، اور اعلیٰ درجہ کی سوشلسٹ، جبکہ عظیم کی جہاد کار یاں، نواہادی نظام کا خاتمہ، مذہبی اور نظریاتی کڑ پند پاس، بین الاقوامی تنظیموں کا کئی سطحوں پر قیام، فلسفہ وجودیت کی مقبولیت، مختلف ممالک کے باشندوں کا ایک دوسرے سے ربط، عجیب و غریب لٹریچر، جہاد، فیشن پرستی اور مذہب سے بیگانگی، بیزارگی۔ یہ سب اسباب ایسے تھے کہ انہوں نے اپنے موڑ پھرانے اگھار کے لیے طاقت اور تجربہ کا سہارا لیا۔ یہ بھی سچ ہے کہ جس طرح ترقی پسند دور کے بعض فن کاروں نے انسان کے رویہ کو نمودار کیا اسی طرح بعض جدید لکھنے والوں نے بھی ایسا ہی کیا۔

#### ما بعد جدیدیت

آدمی کی جہنمی قنطارت سے دوریت ہوتی ہیں۔ نہ تو اس پر جہنمتوں کے اگھار کا اثر ہوا اور نہ ہی طاقت و تجربہ نے اس کا کچھ بگاڑا اس کے مسائل جنوں کے توں رہے، بلکہ کڑ مذہب پرستی کے احیاء نے قوی اور بین الاقوامی سطح پر حربہ بگاڑ پیدا کیا۔ پس ساتھیات کے پس منظر سے ہندوستان و پاکستان کے ادیب وادف تھے ہی ۱۹۹۵ء میں گولڈی چند رنگ کی تالیف سے یہ منظر مزید حربہ کل کر سامنے آیا۔ اس میں دو تشکیل اور گولڈی چند رنگ کا حاضر بھی شامل ہو گیا۔ جدیدیت کی عمر بچیس تیس سال سے آگے نہ بڑھ پائی تھی کہ عین شباب میں اسے کل assassinate کرنے کی کوشش کی گئی۔ جدیدیت جب فروغ پر تھی جب ترقی پسند تحریک کے چند لاہوں نے جن کا ذکر آئے گا، طاقتوں اور تجربہ کا سہارا لینا چاہا اب ما بعد جدیدیت کی اصطلاحات ابھی پوری طرح واضح نہیں ہوئی تھیں کہ جدیدیت کے بعض اچھے ادیب خیال خود بیانہ کی طرف فراغت کر گئے۔ گولڈی چند رنگ نے کہا: ”تجدید قرأت کا استعارہ ہے اور ساتھی کل کا حصہ ہے، اس کی اصل آرائش اسی میں ہے کہ ادیب طرح کے کلیت پسندانہ قصومات کے خلاف ہو اور قریب کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو کہ فکر و فکر کی راہ کل رہے۔“

ادیب میں دو مقامات تو بدلتے رہتے ہیں اور انھیں بدلنا چاہیے، زبان کے بدلنے میں وقت لگ جاتا ہے، ادیب کے رہنمائیات بھی کیلئے کی طرح تو نہیں بدلتے، لیکن بچیس تیس سال کا وقفہ ہے۔ ایک سو بیس صدی میں اگر ادبی رہنمائیات تجزی سے بدلتے گئے حیرت کی کوئی بات نہیں۔

حیرت تو اس وقت ہوتی ہے جب ہمارے دانشور تبدیلی کے اسباب پر قطعی لیبل لگا دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کو زوال آنے کا تو بعض لاہوں اور خادوں نے سنا دی کر دی، ”جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف دھڑل تھی ترقی پسند تحریک کے پافری دہا ہیں۔“ لیکن دوسری نہیں، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ”زما آگے چلیں گے دم لے کر“

پہل کرتی رہی اور اب وہماؤ رنزم سے زیادہ ماڈرنٹی کی اصطلاح میں اپنی کارکردگی میں مناظر کردی ہے۔ یہ موقع نہیں کہ میں ان دو اصطلاحوں کی وضاحت کروں اور تفصیل میں جاؤں۔ ابھی تک اردو میں صرف ایک ”جدیدیت“ کی اصطلاح ہی ماڈرنزم میں ماڈرنٹی دونوں اصطلاحوں کی قائم مقام ہے۔ ابجد جدیدیت کی اصطلاح کانوں میں پڑتے ہی یہ کہنا کہ جدیدیت کا جنازہ لکل چکا ہے، قلعہ قصور ہے۔ یہاں میں صرف اس قدر کہنا چاہتا ہوں کہ ڈاک وریہ کا کارہ تکمیل کا جو نظریہ ہے وہ خود اس کے ذہن میں واضح نہیں تھا۔ پھر بھی اس نے یہ کہا اس کا یہ نظریہ آگے چل کر دنیا کے پچھڑے ہونے میں ماحول حوام کی امانت بنے گا۔ بعض دانشوروں نے شبہ ظاہر کیا کہ یہ نظریہ کرما کی تیسویں کے سہارے کسی ایک شخص یا ایک قوم کو سوچ سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک ہو کہ جدیدیت یا ابجد جدیدیت اور اپنی رجحانات میں تبدیلیاں آتی رہیں گی۔ ایک ادبی رجحان کے قیام کے لیے کسی دوسرے رجحان کا رد عمل بننے کی قطعاً ضرورت نہیں ہے۔ ادب کی کسی تحریک یا اس کے رجحان کے آغاز اور اختتام کی تاریخیں مقرر کرنا بھی بے معنی بات ہے۔ اگر ہم یہ مفروضہ قائم کریں کہ ۱۹۳۶ء یا ۱۹۶۰ء کے دور میں اردو ادب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر رہا اور ۱۹۶۰ء اور ۱۹۸۵ء کے دور پر جدیدیت رجحان حاوی رہا اور اس کے بعد ابجد جدیدیت کی اصطلاح عام ہونے لگی تو ان ادوار کی چند خصوصیات کے بارے میں بھی ہمیں بات کرنی ہوگی۔ اپنے دور میں ترقی پسند ادب کا مقبول عام ہونا اور اس کے بعد جدیدیت کے رجحانات کا اتنی تیزی سے افغان کے باوجود ست پڑ جانا دونوں اسباب مختلف ہیں۔ ان اسباب پر لمبی چوڑی بحث ہو سکتی ہے لیکن مجھے ان سے کہیں کہیں اختلاف ہے اور میں اپنی بات آپ تک پہنچانا چاہتا ہوں۔ ۱۹۳۰ء کی دہائی کے اختتام تک ترقی پسند ادب مستحکم ہو چکا تھا۔ مارکسی نظریات، انقلاب روس، سوویت یونین کا امریکہ کے مقابلے میں ایک بڑی طاقت بن کر ابھرنا، مغربی ممالک میں کونسٹ تحریک کے اثرات کا پھیلنا، ماورے ننگ کالا لک مارچ، ملہائی طاقتوں کے خلاف دعت نام اور کیو باکی جیت، یہ سب ایسے حقائق تھے جن میں صدیوں سے کپلے ہوئے غریب حوام کو اپنے خوابوں کی تعبیر پوری ہوتی ہوئی نظر آنے لگی۔ خواہ گی کی شرح کم ہونے کے باوجود پریم چند، سادھو، کرشن چندر، عصمت چٹائی، جوش ملیح آبادی، اسرار الحق، ہماز، سردار جعفری اور کیفی امجدی جیسے ادیبوں اور شاعروں کو پڑھنے والوں کی تعداد بہت تھی۔ ۱۹۵۰ء کے آس پاس نوآبادیاتی نظام معدوم ہو چکا تھا، سائنسی ایجادات کی وجہ جہاں انسان کو کئی راحتیں نصیب ہوئیں وہیں اسے بمیائیک جاعی سے بھی گزرنا پڑا۔ ساتھ ہی معاشی حالات عام طور پر بہتر ہوئے، غریب طبقہ ذرا تیزی سے اوسط طبقے میں شامل ہوتا گیا۔ یہ طبقہ مزید ابھرنا چاہتا تھا۔ پڑھنے لکھنے سے زیادہ لوگ معاشی تک و دو میں گم ہو رہے تھے، بھارتیہ کا زور بڑھتا گیا۔ دولت مند چالاک طبقے نے تعلیم یافتہ اور کارکن طبقے کو مسلسل کام پر لگائے رکھا۔ وہ کام کی ایک دنگی سے اسکاٹے گئے۔ دنگی سے نکل کر، بیگانگی اور وجود کی بے چینی کے احساسات کے ساتھ تنہائی کا عنصر بھی شامل ہو گیا۔

بعض انسانہ نگار ایسے بھی ہیں جنہوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد لکھنا شروع کیا لیکن انہوں نے جدیدیت کی تقلید نہیں کی۔ مطالعوں کا استعمال، جرکسی بھی ادب کا وصف ہے ان کی تحریروں میں نہ آیا۔ چند نام ہیں: سید محمد اشرف، ایک احساس، طارق چشتی، عبدالصمد، اہل فکر، عین الدین، عینا پڑے، شکیل احمد، ساجد شید،



شرف عالم ذوق، یوسف ماری۔

۱۹۸۰ء کے بعد انھوں نے دسے چھ سالانہ نگاروں کے بارے میں یہاں مختصراً چند باتیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

ماری چغتاری کے سالوں کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ نہایت گفتہ وورد پس ہیں لیکن ان میں عموماً سماجی معنویت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف شمول احمد کے افسانوں میں سماجی معنویت کی شدت ہے۔ انھیں نے اپنی نفسیات کو بھی بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ عبدالصمد سیالیزروں، سرمایہ داروں اور نوکرانوں کی جبر و استبداد کو کھول کھول کر پیش کرتے ہیں۔ اعلیٰ نگر نے اپنی بیٹرواؤں کی کارستانیوں کو آشکار کیا ہے۔ یوسف ماری نے نقل مکانی اور فسادات کی تصویر بڑی نزاکت سے کھینچی ہے۔ محسن الدین جینا بڑے سے امید میں تابست کی جا سکتی ہیں کہ وہ مشکل میں ایک ہم سالانہ کی حیثیت سے ابھر رہے ہیں۔ لیکن انہوں نے یہ کہنا دھڑکا ہے کہ جو مجھے بھی سحر عام پر آئے جس پر وہ کس احساس ہوتا ہے کہ اگر ہم اسی طرح کے انسان بن گئے اور پڑتے رہیں تو شاید خود اپنا اسلوب ہائی نہ رکھیں گے۔ ایسے بڑے کس کام کے جس پر وہ کہہ رہے ہیں کہ ان سے بہتر تو اختیارات کے کالوں میں پیچھے ہوئے واقعات ہیں جن کا مطالعہ معلومات میں بخانے کا باعث ہو سکتا ہے۔

### ادیبوں کی انجمنیں

انگریزی کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے مقامی زبانوں پر گہرا اثر چھوڑا۔ وہ سکتی تھیں۔ وہ لوگ جراثیمی معیشت سدھارنے میں لگے ہوئے تھے، انھوں نے ادب سے بے اعتنائی برتنی شروع کی، انھیں اعتدافت نہیں تھی کہ وہ ادب کا مطالعہ کرتے۔ جدیدیت کے رجحان کے تحت زبان و بیان کے مروجہ سانچے بدلے تو بعض لوگوں کے نزدیک قارئین کی تعداد بھی گھٹ گئی، اور اردو ہرایا جانے لگا کہ "افسانے سے کہانی غائب ہو گئی، جدیدیت نے طاحون اور تخریب کا سہارا لے کر انسان کو جیساں مار دیا ہے۔" ہم یہ بھول گئے کہ تحریک کسی طرح کی ہو، انسان کیسے ہی ہو، ادب میں جمود قارئین کے گلے سے نہیں آتا، بلکہ وہ جو آتا ہے جب قوم بے حس ہو جاتی ہے، کرپشن، عدم مساوات، نا انصافی اور طرف داری کے خلاف احتجاج کرنے سے محروم ہو جاتی ہے۔ کئی مسائل میں خود ہم ان نا انصافیوں کے شریک کار رہے، ہمارے فکری کارس و دیگی اس سے اپنے کو بچا تھا محسوس کرتے تھے۔ وہ بے حس ہو جاتے تو ادب میں بھی جمود آ جاتا، لیکن انھوں نے ایسا ہونے نہیں دیا۔ جن بچے فلم کاروں میں گھسے کی گلی تھی انھوں نے فلموں کی پیمائش کی اور قاری کی ذہانت پر بھروسہ کیا اس میں ان کا نقصان ضرور ہوا لیکن انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔

ترقی پسند تحریک کے خلاف ہوا پہلی تو بعض مشہور و معروف ادیبوں نے اپنی تحریروں کا اسلوب بدلا۔ میں یہاں وہ ایک مثالیں دے سکتا ہوں کہ جیدانی ہانولے ایمائی دور میں "موسم کی حریم" سے شہرت حاصل کی تھی "ادب" اور "پارٹی سنگ" جیسا فکشن تحریک کے دور میں لکھا تھا۔ حالات بدلے اور جدیدیت نے زور پکڑا تو ان کے

ہیں انکھار کی تبدیلی آئی۔ انھوں نے ”دور بین“ اور ”کھیل کا تماشا“ جیسے جدید طرز کے افسانے لکھے فن کار کا نام جانے بغیر مابہ سبیل نے ”کھیل کا تماشا“ کا تجربہ کیا تو انھیں لکھنا پڑا کہ مصنف کو افسانہ نگاری شروع ہونے زیادہ عرصہ نہیں ہوا یا یہ کہ جان بوجہ کر مختلف افسانہ لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح اقبال حسین نے ”گریو ہارا“ جیسے افسانوں کو چھوڑ کر ”سطح پرش“ کا رخ کیا۔ انھوں نے ۱۹۹۳ء میں ”میں بھی لسانہ تم بھی کہانی“ افسانوں کا مجموعہ چھپوایا۔ ابتدائی تین افسانوں ”یہ کس کی تصویر ہے“، ”کنز کیاں“، ”کنول اور گندم“ میں تجربی اسلوب دکھائی ہے۔ ”سطح پرش“ میں مہول نقص کس طرح بیمار کی بلندہ ہوتی ہوئی سلاخوں سے اپنا جسم لگا تا جا رہا تھا پڑھے پڑھاؤ اگر افسانہ تجربی اسلوب میں ہے۔

یہی حال جدیدیت کے تحت لکھے والوں کا ہوا۔ جب چاروں طرف سے ایک ہی صدا بلند ہوئی کہ افسانے سے کہانی (واقعہ) غائب ہو گئی اور قاری نے افسانہ پڑھنا چھوڑ دیا ہے تو چند کمزور دل کے افسانہ نگاروں نے اپنی بھڑی بدلی۔ مصمت چٹائی کا ”سانپ کے کونے“ کیا کم تھا کہ آصف فرٹی جیسے ادیبوں نے مزید ان کا پچھا کیا۔ انھوں نے لکھا ہے ”آپنے بڑے جتے جا رہے ہیں اور گس سینٹے جا رہے ہیں۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ اسکیلے پتہ کے مار کی یہ جھرجھری افسانہ ہے۔“ بدلی ہوئی دنیا میں جدید افسانہ ”اور یہ کہ“ ایک بے عقیدہ شخص کی دعا جدید افسانہ بن جاتی ہے۔ ”اسی طرح کے بیانات سے انھیں اشتقاق جیسے افسانہ نگار گھبرا گئے اور انھوں نے کہا کہ میں اور قراہن جدیدیت سے بے غائی کی طرف جا رہے ہیں۔ اس کا اثر یہ بھی ہوا کہ انور خاں جیسے مشہور اور طاقتور افسانہ نگار کو ”جلزہ نگ“ کے افسانوں کا ادب اختیار کرنا پڑا۔ اس کا تجربہ کرتے ہوئے محسن خاں نے پہلا ہی جملہ لکھا۔ ”جلزہ نگ بیانیہ طریق انکھار کا افسانہ ہے۔“

بعض وقت افسانے کے اسلوب کا کسی تحریک پار۔ حمان کے زیر اثر آنے کا جب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اصل کے خارجی دہاؤ کی وہ تخلیق کار کا اسلوب متاثر ہو جاتا ہے۔ وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اس میں یہ تبدیلی کیوں نہ کیے آئی ہوگی۔ تخلیق کس تحریک پار۔ حمان کے تحت لکھی گئی یا ہم نہیں ہے۔ فی نفسہ تخلیق کی جراثیمت ہے اس کا احسان فن کار کو ملنا چاہیے۔ ہماری آنکھوں پر قصب کا چشمتہ ہوتا پھر تخلیق کا کس تحریک پار۔ حمان سے تعلق ہمارے لیے اہم نہیں رہ جاتا۔ کسی نے کہا کہ جدیدیت کے دور کے صرف دس فیصدی افسانے اچھے ہیں۔ لیکن کسی بھی دور میں اگر دس فیصدی افسانے اچھے لگیں گے اور نہ مہاراجہ جدید حمان کا حال تو کوئی افسانہ ہی نظر نہیں آیا، اچھا افسانہ۔ اچھے افسانے تو مشکل ہی سے لکھے جاتے ہیں۔ کبھی تو کسی ادیب کا ایک ہی افسانہ بڑا اچھا ہے جیسے اشتقاق اور ”گندہ دیا“، ”ایک افسانہ گدی کا“، ”پروردہ بکڑے والی گاڑی“، ”انظمہا اس کا“ ”آئینہ“۔

جب ساج میں تہذیبی سیلاب گھٹنے لگتا ہے تو اس کو ادب اور فنون لطیفہ منبہال لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ فعال کی طرف لے جانے والی طاقتیں خود پسند، خود مرضی ہوتی ہیں اور کمزور کا استحصال کرتی ہیں۔ احتجاج سے معصوم ادب اور فنون لطیفہ ہی ان طاقتوں سے غمراؤ آنا ہوتے ہیں یہ فریضہ ترقی پسندوں نے اٹھا لیا۔ لیکن ان میں کمزوری آئے گی تو جدید حمان نے فن کار کے قلم کو جلا بخشی اور اس نے استحصال کے خلاف چمکس بڑائی لڑی۔

”شب خون“ میں مرزا حامد بیک لکھتے ہیں:

میں سڑکی دہائی میں کھسے گئے انسان کی بڑی پہچان اور قوت ہی یہ ہے کہ اس نے قاری کے تضادات کو  
مکروح کیا، نظری سٹاپ پر بھی اور عقلی سٹاپ پر بھی۔ ان انسانوں میں نشان سے پیچھے ہٹ کر عقل، طاقت اور  
استعارے کے دربارے کے ساتھ ساتھ آزاد خیال، سرسٹاپ رویہ اور تجربی حوالے بھی دیکھنے کو ملیں  
گئے اور فوس صورت حال بھی۔ لیکن ہمارے کل پسند قاری اور نگار دور ماں خفا نے اس مختلف طور پر توجہ دہائی کو  
محض ایک نام دیا "طاحنی انسان" لیکن یہ محض طاقت نگاری کہاں تھی؟۔۔۔ ہم نے ایک وقت میں کہتے تھے کہ  
ایک کہانی کی صورت رقم کیا۔ ان میں سے ایک تو بڑی انسانی ہجرت کے نتیجے میں جنم لیتی ہوئی زندگی کے بل بل  
کی کہانی تھی دوسری تہذیبی اور روحانی لوٹ پھوٹ کی اور تیسری بے چہرہ اور گم شدہ آدمی کی شناخت کی کہانی۔  
اب مابعد جدیدیت کھنکھاتا ہے ہائیڈروکینا، آج کے فن کار نے موجودہ دور کی استعاریت کے  
عکاس لکھنا شروع کیا ہے تو اس کے نگار کے ذرائع خیر ہیں۔ ہمارے ادب سے نہ ترقی پسندی پوری طرح سے  
غائب ہوئی اور نہ جدید رجحان ہی مٹ سکا ہے۔ یہ سلسلہ جاری رہے گا اور مستحضر قاری متحرک رہے گا۔ کئی قلم کار  
انسانیت ہی قاری ہے جو ارتقائی عمل کا ساتھ دیتا رہا ہے۔ ادب کے عمل معیارات کا سیلان فی معیارات کے ساتھ  
بیکار رہا ہے۔ انکس میں سے تخلیق کار جنم لیتے رہے ہیں۔

## دیروں کی خواہشیں

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بعض دیروں کی تعلقات کو سنوار سکتے ہیں، چکا سکتے ہیں،  
چھاپنے سے انکار بھی کر سکتے ہیں، مصنف کی اجازت سے تحریر میں اصلاح و ترمیم کر سکتے ہیں۔ یہ بالکل خواہ مخواہ  
معیار پر پوری اترتی ہیں لیکن کسی کا مضمون چھاپ کر پھر خود ہی اس مضمون کے خلاف لکھ دیا نہ داری نہیں ہو  
سکتی۔ یا تحریر میں من مانی کاٹ چھانٹ، اپنے ذاتی تعلقات کے سبب بعض مصنفوں سے اجتناب برتا، یا کسی کی  
تخلیق چھاپ کر اس سے مالی منفعت حاصل کرنا، کسی طرح مناسب نہیں۔ ممتاز شیریں جیسی مشہور ادیبہ کو کائنات  
تھی کہ ایک دیہ صاحب ان کے ایک انگریزی مضمون کا مسودہ لے گئے کہ اس کا اردو ترجمہ چھاپیں گے۔ اس کے  
بعد شامیں ترجمہ مسودہ۔ عبادت بریلوی نے "ساتی" میں اردو کی یکس سالہ سختید پر مضمون چھاپا تو ممتاز  
شیریں کا نام نہیں لیا۔ حالانکہ ان کا خیال یہ بھی تھا کہ پاکستان میں محمد حسن مسکری اور ممتاز شیریں ہی بڑے خطہ تھے۔  
وحید اختر کے ساتھ بیٹھا کہ ان کا مضمون "سوفات" میں چھاپ کر ایڈیٹر نے اس کے خلاف انارٹی نوٹ لکھا۔  
وحید اختر نے احتجاج کیا کہ ایڈیٹر کو یہ نہ چاہیے کہ اپنے ترجمے میں مشمولات کے بارے میں فیصلہ کن اعلامیہ  
ماتے رہے۔ نہ چھاپا ہو نہ چھاپے۔ پھر بریلوی نے ایک دیہ نے کی ادیبوں سے اپنے سوال نامے کے جوابات  
حاصل کیے، لیکن جناب انہی لوگوں کے چھاپے جن سے دیہ کی کچھ غرض وابستہ تھی۔ دیہ کو جب کوئی فن کار اپنے  
آپ کا کچھ اور مقاصد اس کے ہونے میں تو وہ ناقدین یا قارئین کی پروا کیے بغیر اس فن کار کی تمام فی جلیات  
شائع کر دیتا ہے۔

میں جہاں اپنا ایک تجربہ ایک ادبی واقعے کے طور پر بیان کرنا چاہتا ہوں۔ کوئی دس سال پہلی بات ہے۔ "سوغات" (کتاب ۴) میں سید محمد اشرف کا افسانہ "قربانی کا کبوتر" میری نظر سے گزرا۔ سید محمد اشرف کے چھ اچھے افسانوں کا تاثر میرے ذہن پر تھا۔ اس لیے میں نے اسی افسانے کو نو ماہ صفا شروع کیا۔ افسانہ پڑھ کر اس پر وارث طوی کی تنقید اور اس پر کوئی پندرہ صفحات پر مشتمل سید محمد اشرف کی وضاحت پڑھ چکا تو عجیب سا لگا کہ اس قدر کمزور افسانے پر میرے اتنی محنت کیوں کی اور قارئین کا وقت ضائع کیا۔ طرفہ تماشہ کہ افسانے کی توصیف میں میرے نے اداسی کی لوث بھی لکھا۔

"سوغات" ہی نے نویں کتاب میں "میراجی، داراجی شاعر" کے عنوان سے عید نسیم نے ایک مضمون لکھا۔ اس شمارے میں یہ پہلا مضمون تھا۔ عید نسیم کے اس تنقیدی مضمون کا ایک بیان ملاحظہ ہو میں نے اپنی زندگی کی طرح کو دلوں طرف سے جلا کر دکھا ہے اور وہ قطرہ قطرہ میری انگلیوں میں سے بے جا رہا ہیں۔ مضمون پڑھ کر میرے ایک دوست نے کہا۔ "جول محمود اوارہ عید نسیم نکاد ہیں۔ اگر یہ تنقیدی مضمون ہے تو پھر ان تمام تنقیدوں کو رد کرنا ہو گا جو حالی سے فاروقی تک لکھی گئی ہیں۔"

"سوغات" کے آخری دور کے شماروں میں جن افسانہ نگاروں کو خاص طور پر پیش کیا گیا ان میں فہیمہ امین احمد، سید رفیع حسین، نیر مسعود اور آصف فرخی نمایاں ہیں۔ "سوغات" ہی کے صفحات میں نیر مسعود کے بارے میں شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں کہ "اس قدر خوبصورت compact اور organised نثر کوئی دوسرا (پیری نور انظار حسین کے علاوہ) نہیں لکھتا ہے۔" ساتھ ہی فاروقی کا یہ بھی کہا ہے: "ہیش یہ کرید ہوئی رعی کہ ان میں کیا ہے، یہ کیا ہے، وہ کیا ہے، وہ کیوں ہے لیکن کچھ نہیں ہے۔ بھ میں بھی کچھ نہیں ملتا۔ لیکن یہ کیوں ہو رہا ہے میرے لیے دلچسپ ہے۔" بیک احساس لے کہا۔ "نیر مسعود اردو افسانے کی دنیا میں ذرا میرے سے داخل ہوئے۔ ان کا افسانوی مجموعہ "جسپا" دس برس قبل شائع ہوا تو ادبی حلقے چمک گئے۔ یہ افسانے منفرد تھے۔ یہ فیشن زدہ تجزیہ کی اور مطالعتی افسانوں سے مختلف تھے۔ ہمارے نقادوں کی کچھ میں نہیں آتا کہ ان افسانوں کی تنقید کس طرح کی جائے۔۔۔۔۔۔ جو تنقیدی مضامین ہیں وہ جھٹک اور انگریزی اصطلاحوں کے سہارے لکھے گئے ہیں۔" ایک اور اہم نقاد فیصل جعفری نے لکھا "مجھے دیکھ کر فسوس ہوتا ہے کہ لوگ نیر مسعود کو اردو کا وزیر آغا خانے پرستے ہوئے ہیں۔" نیر مسعود کے بارے میں ایک اور دلچسپ اظہار بیان محمد طوی کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "نیر مسعود کا افسانہ "حوصلہ" پڑھ کر مجھ نہ پایا تو سلام بن رزاق کا سہارا لیا۔ انھوں نے جو سراغ لگائے ہیں وہاں تک نیر مسعود بھی نہ پہنچ پاتے ہوں گے۔ ہم جیسے قوسات جنم لے کر بھی اند میرے ہی میں رہیں گے۔"

خیال رہے کہ جدیدیت کے عروج میں جن افسانہ نگاروں کا نام آتا رہا ان میں نیر مسعود شامل نہیں ہیں۔ اسی طرح سید رفیع حسین کے بارے میں کسی اور کا نہیں بلکہ فیصل جعفری ہی کا بیان پڑھیے: "ان افسانوں میں انسانی گہرائیوں میں اترنے اور ان میں سے حلق چبھ گئے کو بھینے کی کوشش کا فقدان ہے۔۔۔۔۔۔ شاید یہ میری بدقسمتی ہے کہ مجھے رفیع حسین کے جانور بھی زیادہ متاثر نہیں کر سکے۔"

## خادوں کی مہربانیاں

آصف فرخی نے ادھر بہت کچھ لکھا ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے سارے اہم رسالوں میں ان کی تحریریں چھپتی ہیں۔ "سوقات" کتاب (۵) کے بارے میں گیا (بہار) کے منصور عالم نے لکھا ہے اس کا جذبہ آصف فرخی کا منہ میں ہے۔ ان کے بے لگام "لکھاڑیا پن" ہے۔ وہ کیا لکھتے ہیں آئینے کو بھی حیرت ہوتی۔۔۔۔۔ وہ ایک پاؤں دودھ میں باٹا پانی ملا دیتے ہیں کہ بس پانی دودھ میں دھلا ہوا دکھائی دے۔ آپ اس کو سنتے رہے ملالی ہرگز نہ لگے گی۔ "کوئی اور نہیں قرآن حسن جیسے اہم انسان نگار نے آصف فرخی کو "آشوب اور نور" کا افسانہ لکھ کر قرار دیا ہے۔ "سوقات" میں یہ مضمون چھپا۔ "شاعر" کے ہم عصر اردو ادیب نمبر میں اس کا حوالہ دیا گیا۔ "حضرت علی نے ایک بار پانے غلبہ کے دوران فرمایا کہ آٹے والا دور تاخیر آشوب ہوگا کہ اس دور میں وہی پر سکون رہے گا جو نور ہو۔ کسی نے اٹھ کر سہل کیا یا امیر المومنین یہ نور کیا ہے؟ آپ نے فرمایا نور وہ جو کسی کو نہ جانتا ہو اور جس کو کوئی نہ جانتا ہو۔" حضرت علی نے یہ بات ایسے شخص کی تصنیف میں لکھا جو گناہم رہتا پسند کرے۔ یہاں آشوب کا محاورہ تو کچھ میں آتا ہے لیکن نور کی اصطلاح کا کوئی دوسرا مضمون سمجھنے سے میں قاصر ہوں۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب لوگ کسی کو بڑا جانے کا کریش کرتے ہیں تو وہ دوسروں اور خود اپنی حدود کو پار کر جاتے ہیں۔ ولیمز ملوی کی ہٹھارہ دینے والی زبان کا میں دلدادہ نہیں ہوں، لیکن کبھی کبھی وہ درون میں ہماختے ہیں کہ اسباب ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے آصف فرخی کی تحریر کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ان کی "تحریر معمولی ہے جس میں بڑے کلمے بڑی نہیں ہوتی۔"

اب آتے ہیں حمیر الدین احمد کے انسانوں کی طرف۔ اگر میں کہوں کہ مجھے حمیر الدین احمد کے انسانے پسند نہیں ہیں تو پھر مجھے انسانے لکھنا تو دور ان انسانے پڑھنے کا بھی حق نہیں پہنچتا۔ غمیں حق اور بلراج میں ما جتوں نے حمیر الدین احمد سے مجھ کو حصارف کردار [سوقات] کے ایڈیٹر محمود امان جتوں نے دور سوم کی پہلی کتاب میں حمیر الدین احمد کے ایک ساتھ چھ انسانے چھاپے۔ "شب خون" جیسے نامور مجرماً کے ایڈیٹر نہیں۔ انتظار حسین، نیر مسعود اور عرفان صدیقی جیسے ادیبوں نے بھی حمیر الدین احمد کے فن کو دل کھول کر سراہا ہے۔ ان سب سے مراد یہ کہ میں یہ نہیں کہہ پاؤں کہ میں بھی ان انسانوں کو پسند کرتا ہوں بلکہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میں ان انسانوں کو اندو کے درجہ اول کے انسانوں کو اردو میں ہرگز نہیں رکھ سکتا جیسا کہ ان میں سے بعض ہیروں اور خادوں نے کیا ہے۔ جہاں تک پبلکیشن، زبان اور فنی ذراکتوں کا تعلق ہے ان کے خلاف ایک قسط بھی کہا نہیں جا سکتا۔ لیکن اب کیوں ہوا کہ جب حمیر الدین احمد کے انسانوں کا مجموعہ "سکے سادوں" ان کی رحلت کے ایک سال بعد ۱۹۹۱ء میں چھپ کر آیا تو پاکستان میں کوئی خاص جہ چاہتا ہوا۔ ممتاز شیریں کے مطابق، قارئین کا مضمون انسانی "میں چھپا تو انھوں نے حمیر الدین احمد کا سرسری ذکر کر دیا۔ کم و بیش ہندوستان میں بھی یہی ہوا جب "سوقات" کے مدیر کو ان انسانوں اور خاکے کے اہتمام کرنا پڑا۔ جس الرحمن قادری، نیر مسعود اور عرفان صدیقی نے حصہ لیا اور کتاب ٹھمرے میں اس خاکے کو شائع کیا گیا۔ پھر بھی ان انسانوں کو وہ شہرت نہ ملی جو منٹو، بیدی، کرشن چندر،

صحت چھٹی، اور سہارہ سرخندہ پر کاش، مظہر الزماں خاں اور چند دوسرے انسانہ نگاروں کو ملی۔ اس کا جب یہ ہے کہ خیر الدین احمد کے افسانوں میں حسن، جنس اور مرد و عورت کے باہمی رشتوں کی تاہم اور پیچیدگی کو تو بڑی زور دیتی ہو بڑی نزاکتوں سے بیان کیا گیا ہے لیکن ان میں سماجی اور معاشی مسائل کے بیان کی کمی ہے جو کسی بھی معاشرے کے قیام کی بنیاد ہیں۔

خیر الدین احمد کے ایک اور افسانے "گلہیا" کے بارے میں شفیق خواجہ نے اپنے ایک خط میں لکھا کہ "کراہی میں" "گلہیا" کی بڑی دھوم مچی ہے۔ چند جملے تو لوگوں نے زبانی یاد رکھے ہیں۔۔۔۔۔ بہر حال بڑی خوبصورت اور حیرت انگیز کہانی ہے۔ "اس افسانے کو "نقوش" نے نہیں چھاپا، "نیا دور" میں چھاپا تو کراہی کے ایک صاحب بے۔ ایچ۔ کان نے ایڈیٹر کو لکھا: "یہ اتنا مریاں ہے کہ کوئی شریف آدمی اس کو نہیں پڑھ سکتا، اس کا ہر کلمہ مریاںوں کی عروج کا چھوٹا ہے۔۔۔۔۔ میرے لیے ایک قیامت بنا ہو گئی جو اسے گھر میں لگانے کا ارادہ کرتا۔"

اوپر میں مراد نیت کیا ہوتی ہے اور کیا نہیں ہوتی اس فیصلے کا حق کسی مدد کو پہنچتا ہے نہ کسی ادیب کو اور نہ کسی فنکار کو، چہ جائیکہ ایک ایسے قاری کے التزام کو قبول کیا جائے جو جنسی تہذیبی لحاظوں سے ناچار ہے۔ لیکن کسی ادیب کی ساری تحریروں میں عورت ہی عورت ہو اور جس کے بیان سے سماجی حس بیدار نہ ہوتی ہو اور نہ ہی وہ انسان کے دکھوں میں شامل ہو کر اس کے زخموں پر چھاپا کہ سکا ہو تو ایسی تعلقات بہر حال ادیب عالیہ میں جگہ نہیں پاسکتیں۔ اپنے طور پر چاہے آپ اس کے سر پر ہیروئن جواہرات کا تاج ہی کیوں نہ کھدیں۔

بعض وقت نقادوں کے تعصبات (Prejudices) بھی ایسے شدید ہوتے ہیں کہ کسی رجحان یا شعری ادیب کے ساتھ بغض الہمی رکھتے ہیں اور وہ تنقیدی عبارات کو بھول کر بیان جاری کر دیتے ہیں۔ سماجی حریف ایک ہی مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ وارث طوی نے گلشن کا چاہے وہ مغربی ہو چاہے مشرقی سارا ادیب نکال لیا ہے۔ ادیب میں عداوتوں اور تجربے کے استعمال کے خلاف دفر مارتے ہیں: "میرا معاملہ بالو جیکل ہے کہ جو کہتے مجھے پسند نہیں میں اس کے ساتھ نہیں سکتا۔" آپ بالو جیکل ہیں۔ سیآپ کی جسمانی ترجیحات ہیں کسی کو کیا اعتراض ہو سکتا ہے؟ مطالعوں اور تجربے کا استعمال کرتے والوں کا کارآمد دنیا کی ساری عورتوں میں حسن تلاش کرنا ہے تو آپ ہوش نہیں ہونا چاہتے۔ نہ ہونے۔ آپ کسی فن کار کے وجود قلب و ذہن کو ظلم نہیں کر رہے ہوتے۔ جس طرح قاریوں کی تخلیقی تجربات کی مکمل آزادی کی بات کرتے ہیں تو آپ اسے گناہ کہتے ہیں۔ آپ فن کارانہ آزادی کو بھی زبان کے چمکے میں غماخا چاہتا ہے۔ ویسے بالو جیکل کی بائیس سائنس یا ساجیات کا موضوع ہو سکتی تھا لیکن یہ تنقید کی زبان ہرگز نہیں ہے۔

اس مرحلے پر یہ بات بے موقع نہ ہوگی کہ ہمارے تمام نقادوں کے درمیان کسی فن پارے کے بارے میں اتفاق رائے کا نہ ہونا بھی تنقید کو دوسری اصناف کے مقابلے میں غیر مستحضر آتا ہے۔ یوں بھی تنقید تخلیق کے بعد کا مرحلہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ نقادوں کے بیچ بھی وہی اختلاف رائے ہے جو قارئین میں ہے۔ بلراج کول کی ایک فلم ہے "جواڑ"۔ اس پر وزیر آغا اختر الایمان اور محمود اباز کی رائے ایک ہی ہے جب کہ شمس الرحمن فاروقی نے

اس سے شاعرانہ تصوف کیا ہے۔ اول الذکر تینوں کی رائے ہے کہ نظم دو حصوں میں بنی ہوئی ہے اور الفاظ کا اردو سے اس میں بے تکلف ہے۔ فاروقی ان کے اعتراضات کو رد کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ نظم اعلیٰ۔ بنی۔ ہے جس کی نظم Sailing to Byzantium کے رتبے کی نہ ہو کر بھی اس سے مشابہ ہے۔ اسی طرح سلام بن رازاق کے السانے "انجام کار" کے بارے میں گولی چڑھانگ کا خیال ہے کہ وہ ایک اہم انسان ہے جب کہ اردو شاعری کی نظر میں وہ ایک کمزور انسان ہے۔ بحیثیت شاعری میں نہ شمس المرحوم فاروقی سے شفق ہوں اور نہ گولی چڑھانگ سے۔ میر محمد اشرف کے السانے "قربانی کا کبیرا" کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ محمد اقبال نے اسے بہت ہی اہم انسان قرار دیا تو دوسرے نقادوں نے اسے کمزور انسان پایا۔

میر نے ابتداء میں عرض کیا تھا کہ انسانی زندگی چاروں کھیتوں کے اطراف طواف کر رہی ہے۔ ان میں کا ایک کھیت "احساس" ہے۔ آپ چاہیں تو "واقعہ" اور "کہانی" کو ایک ہی کھیت مان لیں۔ میر ان کی بھی چاہتا ہے۔ واقعہ اور کہانی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ کہانی واقعہ ہی ہے اور واقعہ ایک کہانی۔ اب وہ جانے پر صرف تین کھیتیں۔ واقعہ فقط اور احساس۔ واقعہ (یا کہانی) جو داستانوں سے ہو کر پریم چہرے ہاتھوں میں آیا تو نیا انسان بنا۔ صرف انسان تو ماشاء اللہ میری، سجاد حیدر بلیدم، مجنوں گوکچیدی، نیاز فتح پوری اور دیگر لوگ کہہ رہے تھے۔ ہاں کھیتوں کا آثار تو پریم چہرے ہی سے ہوا۔ اسی لیے میں نے ان کے السانوں کو نیا انسان کہا ہے۔ "شفق دین محبوب وطن" سے لے کر "کفن" تک انھوں نے شاید دوسرے زائد السانے لکھے۔ انھیں پڑھ کر لوگوں نے اپنی راجی نکالیں۔ جنھوں نے راست انھیں نہیں پڑھا ان لوگوں کو ضرور پڑھا جو پریم چہرے کو پڑھ چکے تھے۔ اس طرح انھوں نے سدا جلتا اور روشنیاں بھٹی گئیں۔ کج سیدوشیاں دم دم پڑ گئیں اور گئی تیز۔

لیکن مجھے یہ کہنے کی شاہ ضرورت نہیں ہے کہ اگر منٹو نے "بھندے" نہ لکھا ہوتا جب بھی ہمدردیت کا رجحان جس کی دلچسپی ملا اور اس ذوق نے اڑائی تھی، چل پڑا ہوتا۔ ادب کی تخلیق کے لیے کسی مشور کی ایک نماز اور محنت کے مطالعہ کی ضرورت نہیں ہے۔ انسانی زندگی ایک ایسا اورشت ہے جس کی تین تینوں لطیفہ کی جڑیں چوست ہیں۔ کوئی نہیں چھوڑتی رہیں گے۔ پھول، پھول اور پھولوں کی افزائش ہوتی رہے گی۔ یہ کہا کہ غریب، ارخان یا ابجد ارخان ان میں کوئی بھی روایت سے کٹا ہوا ہے۔ ایسا ہی ہے جیسے یہ کہنا کہ کوئی نئی کج جڑ کے طریقہ زمین چاکا ہے۔

انتظار حسین کے لیے بہت کچھ مباح ہے اور وہ کہہ سکتے ہیں کہ "ایم۔ اسلم کا ذکر آگے سے پیچھے لے جائے گا۔" یا یہ کہ "منٹو کا السانہ پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خار و رنگ رہا ہے۔ بیدی کے السانے میں عام اہل کم ہے اور مجھے ہوئے اولیٰ ذوق کی ضرورت زیادہ۔" "میں نے کہاں امام باڑہ کی زبان نہیں بلکہ نئے گھنٹہ اور وہ بھی کافی اس کی زبان ہے۔"

محمد ظیل کا خیال ہے کہ "انتظار حسین کے السانوں کی یکسانیت عیب بن گئی ہے۔" اس طرح کے اظہار کی تنبیہ میں مکمل سنجائش ہے لیکن جو بلند پایہ حقیقت ادب عالیہ میں جگہ پا چکی ہیں انھیں ماننا ہی پڑے گا۔ اپنے دور کے انسان نقادوں کے بارے میں جن کی حقیقتات میں نے کبھی پڑے سکون سے اور کبھی "اور

ادھر سے پڑھی ہیں، میں اپنی رائے حتیٰ نہیں سمجھتا۔ بات احساس کی یا روایتی کی نہیں ہے۔ ادب کا معاملہ مفروضات کا ہے، عقیدے کا نہیں۔ اس کا کیسوس وسیع ہے کہ وہ کسی مذہب سے وابستہ نہیں ہوتا۔ کہانیاں تو بزرگ خواتین کے پہلو میں لیت کر سنی جاتی تھیں۔ ادھر کہانی ختم ہوئی ادھر نیند آگئی۔ کبھی کہانی سننے سننے بھی نیند آ جاتی تھی۔ انسان لکھے جاتے ہیں ہاتھوں کو جگائے رکھنے کے لیے۔ صرف ایک حوالہ شہدائے ہر کہانی کا یہاں دے سکتا ہوں۔ چار صفحات کی کہانی سے صرف تین سطریں درج ہیں:

”دھند دے پاؤں زینہ زینہ اس طرح اتری کہ شہر اس کی پیٹ میں آ گیا اور کسی کو کانوں کان خبر نہ

ہوئی۔“

”لیکن قلنس کے باہر بھی قلنس ہی تھا اور اندر کی گھنٹیں اور بجلی داماں باہر بھی تھی۔“

”دروازے کے باہر دھند تھی اور اندر تیز روشنیوں میں چمکتی چیزیں۔ دھند گہری ہو جائے تو چروں کے

درمیان ایک خاموش سمجھوتا ہو جاتا ہے۔“

سامی معیارات کیسے ہی ہوں استحصالی قوتوں کی موجودگی میں دھند ہر دور میں چھائی رہتی ہے۔ اسے نظر انداز کرتے ہوئے ہم چمکتی روشنیوں کی طرف دیکھتے لگ جاتے ہیں۔ انجام کار یہ دھند گہری ہو جاتی ہے اور سب پر چھا جاتی ہے۔ جب ہمارا گھر سے باہر نکلتا دشوار ہو جاتا ہے۔ باہر کے ماحول کا نقشہ ہمارے دور کے شاعروں نے کیا خوب کہینا ہے۔ دو شعر ملاحظہ ہوں:

دھوپ مادن کی بہت تیز ہے دل لانا ہے  
اس سے کہہ دو کہ ابھی گھر سے نہ باہر لکے  
(احمد شاق)

اور اس شام اکیلی کھڑی ہے چمکتے  
جو لوگ صبح کے لکے ہوئے تھے گھر نہیں آئے  
(عرفان صدیقی)

ایسے سماں میں اگر کوئی انسان تلاش موضوع کو اپنے کسی افسانے کا مرکزی قہیم قرار دیتا ہے تو اس کے واقعات میں صداقت ہو کہ نہ ہو، ہمارا احساس جاگ پڑتا ہے۔ جب دلتے کی اہمیت اس کے احساس میں داخل جاتی ہے۔ اب واقعہ کی جگہ احساس نے لے لی ہے اور طرح انسان میں صرف دو کھونٹ رہ جاتے ہیں۔ ”نقطہ“ اور ”احساس“۔ نقطہ ایک طلاست ہے اور احساس اس طلاست کی شناخت۔



## علاقتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ

شہزاد مختار

جودھانے نے قارئین کے لیے جو مسائل پیدا کیے ہیں ان میں المارغ کا مسئلہ سب سے اہم ہے جسے جدید اصطلاح میں "کیو بی سیس گیپ" بھی کہا جاتا ہے جس کے باعث مصنف اور قاری کے درمیان وقتی رابطہ شوت چکا ہے اس سے قبل اردو افسانے کی تاریخ میں بھی ایسا دور نہیں آیا کہ مصنف اور قاری کے درمیان وقتی رابطہ بند ہو۔ اردو افسانے کی اسی سال تاریخ میں ابتدائی ساٹھ سال مصنف اور قاری کے درمیان گہرا وقتی رابطہ قائم رہا ہے، لیکن گزشتہ دو دہائی سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف اور قاری کے درمیان بھی کوئی رشتہ قحطی نہیں۔ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟

بعض ناقدین کے خیال میں اس کی ایک وجہ یہ الحانے میں علاتی اور تجربہ کی اسالیب کا استعمال ہے جسے دوسرے قارئین کا ذہن قبول کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہے۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اس کی ذلت تربیت کلاسیکی الحانے کے ذریعہ ہوئی ہے۔ وہ صرف کہانی سننے کا ادبی ہے۔ کہانی کی معنویت یا اس میں پوشیدہ اور بر خور کرنے کا ادبی نہیں بلکہ زندگی کے حقائق اور اپنے مہم کے مسائل پیش کرنے پر مصر ہے اور روحانی اسلوب سے ہٹ کر علاتی ہونے میں اسانے لکھا جاتا ہے۔ جس کے باعث قارئین کو علاتی اور تجربہ کی الحانے کی تفہیم و اطلاع میں مشکلات پیش آرہی ہیں اور روایت پسند قارئین نے وجہ یہ حیثیت اور علاطیت کا ساتھ دینے سے انکار کر دیا ہے۔

مطرب میں یہ مسئلہ اس وقت پیدا ہوا جب ماں بے یو لئیر، ملارے، فیکو جوئس، اور جینا اولیبا اور مرشل بدست جیسے تجربہ مند، ایمان گارڈ (Avant. Garde) اور چل نے کام آکر سے ہٹ کر گھبراہٹ کر دیا۔ اس دور میں ان مسئلوں کے ہدف ہانڈا کے بارے میں بڑا شور مچا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور میں مشکل پنڈ ادیب و شاعر پیدا کرتے رہے ہیں جو مرید اسالیب اور مقررہ راہوں سے ہٹ کر لکھتے ہیں جو مرید اسالیب اور مقررہ راہوں سے ہٹ کر لکھتے ہیں۔ ابتدا میں ان پر ایہام اور اس کا قائل فہم ہونے کے اثرات عائد ہوتے ہیں لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی تحریریں محکمہ میں آنے لگتی ہیں۔ سبب میں ایہام ایک اضافی تصور ہے، جو وقت کے ساتھ ساتھ بدل رہتا ہے۔ ایک دور کا ایہام دوسرے دور میں ایہام نہیں رہتا۔ اس لیے کہ اس وقت تک زمانہ ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکا ہوتا ہے اور انسان زیادہ شعور اور سمجھ دار ہو جاتا ہے۔ آج کے قاری کی ذہنی ساخت نہیں ہے جو سرسبز ادیب خان کے دور میں تھی۔ ہم جب آج کے قاری کا، ماضی کے قاری سے موازنہ کرتے ہیں تو ہمیں یاد رکھنا کہ آج کے قاری کی ذہنی ساخت، اقبال کے عہد سے بھی زیادہ بلند ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے

علوم و فنون کا فروغ ہے۔ اب ہمارے لیے نفسیات، عمرانیات، علم الانسان، حیاتیات اور اقتصادیات جیسے علوم نئے نہیں رہے، جبکہ سرسید اور اقبال کے عہد میں تھے۔ گزشتہ چالیس برسوں میں ہمارے ہاں جدید علوم و فنون کا کافی فروغ ہوا ہے۔ ہم سائنس اور ٹیکنالوجی کے نئے شعبوں سے واقف ہوئے ہیں۔ ان علوم کے کام ہونے کے باعث ادب کی تنسیم میں مدد ملی ہے اور انسانی ادب میں کلی نئے اسلوب اور تکنیک در آئے ہیں۔ مثلاً شعور کی رو کی تکنیک کو ہی لیجیے۔ اس تکنیک سے قاری اس وقت تک لطف اعمد نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ نفسیاتی اصطلاح، "فری ایسوسی ایشن آف قحاث" (یعنی آزاد علامتہ خیال سے واقف نہ ہو۔ شعور کی روانہ انسانی ادب کی بالکل نئی تکنیک ہے، جس سے ڈپٹی نڈر احمد اور پریم چند کے عہد میں لوگ واقف نہیں تھے۔ اردو میں جب سجاد محمد نے سب سے پہلے اس تکنیک میں افسانہ لکھا تو لوگوں نے اسے بدبو افسانہ قرار دیا۔ حالانکہ آج ایک مقبول عام تکنیک ہے۔ اردو میں اس کی واضح مثال میراجی اور راشد ہیں۔ آج سے چالیس یا اس سال قبل ان کی شاعری کو ابہام کی وجہ سے تنقید کا دھنکا جاتا تھا، لیکن آج کوئی میراجی اور راشد پر ابہام پسندی کا الزام مانہ نہیں کرتا۔ اس لیے کہ آج کا قاری چالیس سال قبل کے قاری سے زیادہ باشعور ہے اور مستقبل کا قاری آج کے قاری سے زیادہ باشعور ہوگا۔ یہ ایک تاریخی عمل ہے جو ہمیشہ جاری و ساری رہے گا۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ ملک میں جوں جوں تعلیم عام ہوتی جائے گی اور تعلیم کا معیار بلند ہوتا جائے گا، قاری کا مذاق اور حراج بھی بدلا جائے گا تو شاید بلاشبہ ہے۔ اس کے باوجود مصنف کا ذہنی سفر قاری کے ذہنی سفر سے خیر تر رہے گا۔ اس لیے کہ مصنف قاری کی یہ نسبت تیزی کے ساتھ تہدیلیاں قبول کرتا ہے اور اس کی ذہنی سطح قاری کی ذہنی سطح سے ہمیشہ بلند رہتی ہے۔ وہ اظہار و بیان میں نیا حسن اور سلی آفری کے لیے ہمیشہ وسوسہ اور تکنیک و اسلوب کے نئے تجربے کرتا رہتا ہے جس کے نتیجے میں بعض اوقات قارئین اور مصنفین کے درمیان بے پناہ پیدا ہو جاتا ہے اور ایک مرحلہ پایا آتا ہے جب قاری مصنف کو پورے طور پر سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ایسے موقعوں پر ہی اظہار و ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔

جدید انسان کے ابلاغ کے مسئلہ سے بحث کرتے ہوئے ہمیں سب سے پہلے یہ طے کر لینا چاہیے کہ ادیب کس کے لیے لکھتا ہے؟ اس سوال کے صحیح جواب میں ہی کیونکین گپ کے مسئلہ کا حل پوشیدہ ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ ادیب سب سے پہلے اپنی ذات کے لیے لکھتا ہے۔ اسی کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ قاری اس کے احساسات اور تجربات میں شریک ہو۔ اس اظہار سے ادیب کا بنیادی مقصد تخلیق کا لطف و انبساط ہوا۔ اس کے بعد وہ کہہ اور یعنی اصلاح معاشرہ اور تنقید و تعمیر حیات وغیرہ دالوی باتیں ہوئیں۔ کسی تخلیق کی اشاعت کا مقصد قاری کو اپنے تخلیقی تجربے اور سرت میں شریک کرنا ہے، لیکن ضروری نہیں کہ قاری مصنف کے ہر تخلیقی تجربے میں شریک ہو۔ مصنف اس بات کی قطعی پروا نہیں کرتا کہ قاری اس کی تخلیق کی سرت میں شریک ہے یا نہیں۔ مصنف کا پہلا اور بنیادی مقصد تخلیقی عمل کے ذریعے سرت کا حصول ہے۔ قاری اس کے لیے دالوی حیرت رکھتا ہے۔ اس حیرت کو سمجھ لیا جائے تو اظہار و ابلاغ کے بہت سے مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔

مصنف اور قاری کے درمیان دلی ہم آہنگی میں بہت سی رکاوٹیں مائل ہیں۔ جب مصنف کا اولین مقصد حصول سرت ہو تو اس سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ قاری کی ذہنی سطح کو پیش نظر رکھ کر ادب تخلیق کرے۔

حقیقی عمل نیم شعوری اور نیم لاشعوری ہوتا ہے۔ حقیقی عمل میں جہاں صرف شعور کی کار فرمائی ہوتی ہے وہاں ادب بہت حد تک پر قلعہ ہو جاتا ہے۔ اس میں بے ساختگی نہیں رہتی۔ کوئی سچا ادیب صرف قاری کے لیے نہیں لکھتا۔ سب سے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ مصنف کے لکھنے کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ صرف قاری کے لیے لکھتا ہے اور اس کا مقصد بنیادی طور پر حصول مسرت نہیں، بھل حصول درد یا تبلیغ ہے تو وہ حقیقی کار کے بجائے صرف عناصر یا پمفلٹ ہوتا ہے۔

یہ یاد رکھنے کے ابلاغ کے مسئلہ پر غور کرتے وقت یہ سوال بھی کیا جاتا ہے کہ ادیب کو قاری کی ذہنی سطح کے مطابق لکھنا چاہیے یا قاری کو ادیب کی ذہنی سطح تک رسائی حاصل کرنا چاہیے؟ ان دونوں سوالات کا صحیح جواب مشکل ہے۔ جہاں تک ادیب کا قاری کی ذہنی سطح کے مطابق لکھنے کا سوال ہے، یہ اس لیے ممکن نہیں کہ ادیب کا اپنا دھارنا اور ادیب کا اپنا نقطہ نظر ہوتا ہے۔ حقیقی کار دھارنا ادیب کے کسی بندے کے اصول اور قاعدے پر عمل نہیں کرتا۔ وہ تمام ادبی نظریوں اور اصولوں کے چشموں کو توڑ کر اپنا راستہ خود بناتا ہے۔ تاریخ ادب ہمیں بتاتی ہے کہ ادیب میں قاریوں کا نہیں چلنا۔ حقیقی ادیب کے اپنے اصول اور مضامین ہوتے ہیں۔ جو ہر دور میں بدلتے رہتے ہیں۔ اس لیے اس وقت جدید انسانہ نگاروں اور قارئین کے درمیان جو ذہنی تفاوت موجود ہے، وہ اس وقت تک قائم رہے گی، جب تک شرع و خرافہ کی موتی صدئیں ہوگی اور عوام کا تہذیبی معیار بلند نہیں ہوگا۔

اس وقت اصل مسئلہ مصنف اور قاری کے مابین ذہنی ہم آہنگی ہے۔ مصنف اور قاری کے درمیان جس قدر ہم آہنگی ہوگی، ابلاغ اسی قدر آسان ہوتا جائے گا۔ یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب مصنف اور قاری کی ذہنی سطح ایک ہو، لیکن جیسا کہ مشاہدے میں آیا ہے، مصنف اپنے عہد سے ہمیشہ آگے کی باتیں سوچتا ہے۔ اس لیے مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہنا ممکن نہیں۔ ظاہر ہے جب ذہنی ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہتا ہوگی نہیں ہوگی تو ہم ابلاغ کا ہونا لازماً اس لیے۔ مصنف کا دیو لینتھ (Wave Length) عام طور پر قاری کے دیو لینتھ سے مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے قاری مصنف کو اسی وقت پورے طور پر سمجھ سکے گا جب وہ مصنف کے دیو لینتھ کو وصول کرنے کا اہل ہو۔ قاری کی حیثیت وہ ریسیوگ سیٹ جیسی ہے۔ اگر ریسیوگ سیٹ طاقت ور ہے تو وہ دور دراز علاقوں کے ایسٹیشنوں کو پکڑے گا اور اگر کمزور ہے تو اس کی رسائی صرف مقامی ایسٹیشنوں تک ہوگی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر کسی سمیٹر بہت زبردست ہو تو اس کا دائرہ کار بھی بہت وسیع ہوگا اور وہ دور دراز علاقوں اور ملکوں کو اپنا پیغام پہنچا سکے گا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ریسیوگ اور ٹرانسمیٹنگ سیٹ کے درمیان مطابقت ضروری ہے۔

اس ضمن میں کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے فرق سے مثال دی جاسکتی ہے۔ کرشن چندر اور بیدی دونوں عجیبے انسانے لکھتے تھے لیکن کرشن چندر راجندر سنگھ بیدی سے زیادہ مقبول کیوں تھے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیدی اور کرشن چندر قاری سے مختلف سطحوں پر خطاب ہوتے تھے۔ عام قاری کرشن چندر کو بے آسانی اور بیدی کو قدرے مشکل سے قبول کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیدی اپنے ابلاغ کے لیے کرشن چندر کی سطح پر آکر گفتگو کرے؟ ظاہر ہے یہ ممکن نہیں ہے۔ ہر مصنف اپنی سطح سے خطاب کرتا ہے۔ یہ قاری کا کام ہے کہ وہ اس کی زیادہ سے زیادہ تفہیم، فہم اور ابلاغ کے لیے مصنف کی ذہنی سطح تک پہنچے۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر اور عبداللہ

میں کے ناولوں کی مثال سے بات زیادہ واضح ہو جائے گی۔ عام قاری کے لیے ”اس نسل“ کی حسین و عظیم کوئی مسئلہ نہیں ہے، جبکہ ”آگ کا دریا“ سے لطف اندوز ہونے کے لیے قاری کو قدرے محنت کرنی ہوگی۔

جہاں تک مصنف اور قاری کے درمیان ابلاغ کا سوال ہے، سو فی صدا ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ ابلاغ کا مسئلہ ہمیشہ قائم رہے گا۔ یہ دوسری بات ہے کہ کسی دور میں یہ مسئلہ شدت اختیار کر لے اور کسی عہد میں مصنف اور قاری کے درمیان کوئی بعد کم ہو جائے۔ اس کا انحصار ہر قوم کی مجموعی سماجی، اقتصادی اور ثقافتی ترقی پر ہے۔ فن پارے سے ہر شخص اپنی عقلی استعداد، ذہنی سطح اور ذوق کے مطابق لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس لیے یہ ممکن نہیں کہ کوئی شہ پارہ ہر شخص ایک جیسے انداز میں سمجھے اور اس سے لطف اندوز ہو۔ اس لیے کسی فن پارے کے مکمل ابلاغ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، البتہ یہ ممکن ہے کہ بعض شہ پارے کا بچا پاس فی صدا ابلاغ ہو، بعض کا چھتر اور بعض کا اسی فی صدف۔ جیسا کہ شاعروں میں غالب اور دانے اور ناول نویسوں میں پرست اور جوش کی تعلقات ہیں۔ ان تعلقات کا بڑا حصہ عام قاری کے فہم و ادراک سے باہر رہتا ہے اور یہی ان کی عظمت بھی ہے۔ ان عظیم تصانیف کو کہنے کے لیے ادب کے علاوہ بھی بہت ساری باتوں سے واقف ہونا ضروری ہے مثلاً ”ایمان کا میڈی“ کو ہی لہجے۔ یہ دنیا کی ان عظیم تصانیف میں سے ہے جو عظیم شعری کارنامہ تصور کی جاتی ہے، لیکن اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے قاری کا خاصا باذوق اور وسیع المطالعہ ہونا ضروری ہے۔ پڑھنے والا جب تک بہت سی معلومات کا حامل نہ ہو اور اچھا شعری ذوق نہ رکھتا ہو، اس کا اس عظیم فن پارے سے پورے طور پر لطف اندوز ہونا ممکن نہیں۔

والٹیر نے اپنی تصنیف ”فلوئیکل و شٹری“ میں تسلیم کیا ہے کہ بہت کم لوگ ہیں جنہیں اس کے معنوں کو پوری طرح سمجھ پاتے ہیں اس کے شاعرین کی تعداد کمزورت سے پائی جاتی ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اسے پوری طرح سمجھ نہیں گیا۔ اقبال اے منائے جانے کے باوجود کیا عام لوگوں کے لیے اقبال کے سارے کلام کی تفہیم ممکن ہے؟ غالب اور خوش نصیب شاعر ہے جسے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل ہے لیکن کیا آج بھی غالب کے تمام اشعار کا ابلاغ ممکن ہوا ہے؟

جہاں تک ابلاغ کا تعلق ہے خود قرآن کریم کا آج تک مکمل ابلاغ نہیں ہوا۔ قرآن کریم کی کئی آیتیں ایسی ہیں جن کا مطلب و مفہوم سوائے اللہ تعالیٰ کے کسی اور کوئی نہیں جانتا۔ ان آیات کو مکتا بہات کہا گیا ہے۔ معنی جن کا مطلب آج تک قرآن پاک کے شارحین اور مفسرین کے پلے نہیں پڑا، جبکہ قرآن و رسول پر اپنی امت کی رجمری کے لیے نازل کیا گیا۔ قرآن کی وہ آیات جو واضح ہیں اور جن کا مطلب بے سالی سمجھ میں آ جاتا ہے، انہیں مکتات کہا گیا ہے۔

ابلاغ، جدید افسانے کا سب سے بڑا مسئلہ ہے اور جدید افسانے کی تفہیم و حسین میں سب سے بڑی رکاوٹ بھی۔ جدید افسانے کے عدم ابلاغ کے بہت سے اسباب ہیں، جن سے میں تفصیل کے ساتھ بحث کرنا چاہتا ہوں۔ بعض ناقدین کے خیال میں جدید افسانے کے عدم ابلاغ کی بنیادی وجہ علامتی اور تجریدی طرز اظہار ہے اور دوسری وجہ افسانے کے قارئین میں توڑ پھوڑ اور عداوت فتنی ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر نئے ادیبوں نے افسانے کے بنیادی اصول اور تصور سے انحراف کیا ہے۔ جس کے نتیجے میں افسانے سے افسانہ اور وحدت تار و قلم ہو گئی

ہے جس کے باعث افسانہ اور انشائیہ، نثری نظم اور قصہ طرازی کے درمیان کوئی فرق نہیں رہا۔ قاری کے سامنے افسانے کے نام پر۔ جب انشائیہ آیا یا افسانے میں خالی خالی قصہ طرازی کی گئی، تو فیروالہ اور قاری نے اولی رسالوں میں افسانے پر حنا چھوڑ دیا۔ افسانے میں فلسفیانہ خیالات پیش کر دیا قصہ زندگی سے بحث کرنا محب نہیں ہے۔ ادب کا مقصد لطف و انبساط کے علاوہ حیات و کائنات کی تعبیر و تفہیم بھی ہے، لیکن افسانہ کو سب سے پہلے افسانہ ہونا چاہیے۔ اگر کوئی ادیب افسانے کے بنیادی تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے زندگی کے بعض مسائل سے بحث کرتا ہے، تو اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے لیکن بعض جدید افسانہ نگاروں نے افسانے میں قصہ طرازی کو ہی افسانہ تصور کر لیا ہے، جو غلط ہے۔ ادب و فن سے اسی وقت لطف حاصل کیا جاسکتا ہے جب اس کے فنی تقاضے پورے کیے گئے ہوں۔ ظاہر ہے جب افسانے سے اس کی بنیادی خصوصیت یعنی افسانویت ہی جھین لی جائے گی تو قاری افسانے کیوں پڑھے؟ علامتی افسانہ نگاروں کو اس حقیقت پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ اس کے بغیر علامتی افسانوں کو قاری میں قبول بنانا ممکن نہ ہوگا۔ علامت نگاری کا بنیادی مقصد افسانے میں تہہ رازی اور معنی آفرینا ہونی چاہیے۔ صرف اسی طرح علامتی افسانوں میں گہرائی پیدا ہو سکتی ہے اور قاری اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اگر کوئی یہ پوچھے کہ افسانویت کیا ہے؟ اس کی تعریف کرو تو اس کی تعریف شعریت کی تعریف کی طرح بہت مشکل ہے۔

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے۔ وہ یہ کہ افسانویت سے مراد پلاٹ نہیں ہے، بلکہ وہ عنصر ہے جس کا افسانے میں زیریں بہر کے طور پر ہونا ضروری ہے۔ جس کے بغیر افسانہ افسانہ نہیں رہتا، بلکہ اور ہی بن جاتا ہے۔ جدید افسانہ نگار افسانے میں افسانویت کی اہمیت کو جس قدر جلد محسوس کر لیں، ان کے لیے بہتر ہے۔ اگر افسانہ اور غیر افسانہ میں فرق باقی نہ رہا تو صورت حال ان فلسفیانہ نادوسوں جیسی ہو جائے گی جن میں صرف قصہ ہی قصہ رہتا ہے، اول کی خوبیاں نہیں ہونگی، جیسا کہ میں نے اس سے قبل کہا ہے۔ افسانہ کو سب سے پہلے افسانہ ہونا چاہیے اس کے بعد کچھ اور۔

جدید افسانے کے ہم البلاغ کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو میں علامتی افسانے کی روایت محکم نہیں ہے، بلکہ علامتی افسانے کی مہارت تک ملے نہیں ہوئی ہیں جس کے باعث مصنف اور قاری، علامت نگاری کی بہت سی بنیادی باتوں سے واقف نہیں ہیں، مثلاً انھیں یہ نہیں معلوم کہ علامت اور تجربہ سے کیا فرق ہے اور علامت اور استعارہ ایک دوسرے سے کن سطحوں میں مختلف ہیں۔ علامت کی تعریف کیا ہے؟ افسانہ کے غیر جانہ (Anti Narrative) ہونے کا مطلب کیا لازمی طور پر تجربہ کی ہونا ہے وغیرہ وغیرہ۔ علامت نگاری کے بارے میں بنیادی اصول طے نہ ہونے کے باعث زیادہ تر جدید افسانہ نگار علامت، استعارہ اور تجربہ کے درمیان فرق نہیں کر پاتے ہیں، جس کے نتیجے میں وہ الجھن کا شکار ہو جاتے ہیں اور وہ جب اپنے افسانوں میں اسے استعمال کرتے ہیں تو مستحکم صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار اگر ہاشور اور فن شناس (آرٹ کا کٹھن) ہو اور علامت نگاری کے فن سے واقف ہو تو علامتی افسانے کے البلاغ میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ مصنف سب سے پہلے علامتی افسانے کی مہارت سے واقف ہو اور علامت کو افسانے میں دل نشی اور تہ

واری پیدا کرنے کے لیے استعمال کرے، محض علامات کا استعمال مقصد نہ ہو۔ یہ عجیب بات ہے کہ استعارات و علامات جب شاعری میں استعمال ہوتی ہیں تو قاری قاری طود پر سمجھ لیتا ہے لیکن جب انسانے میں استعمال ہوتی ہیں تو قاری کو اس کا ابلاغ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید انسانے کا قاری کلاسیکی شاعری کے قاری کی طرح تربیت یافتہ ذوق نہیں رکھتا۔ اردو شاعری کے چند سو سالہ تاریخ میں قاری کے شعری ذوق کی اتنی تربیت ہو چکی ہے کہ وہ شاعری کی مخصوص علامات و استعارات کو فوراً سمجھ لیتا ہے، جبکہ جدید انسانے کا قاری اس خوبی سے محروم ہے۔

فن کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کی مہادیات سے واقف ہونا ضروری ہے، مثلاً کلاسیکی رقص سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کے مداروں کو سمجھنا ضروری ہے۔ کلاسیکی موسیقی سے لطف اندوز ہونے کے لیے راگوں اور راگنیوں کو جاننا ضروری ہے۔ مصوری سے لطف اٹھانے کے لیے اس کے اسالیب اور رنگوں کی علامتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب سے لطف اٹھانے کے لیے بھی ذوق سلیم کی ضرورت ہے۔ اسی طرح جدید ادب خصوصاً علامتی انسانے کو سمجھنے کے لیے قاری کا ذہنی اظہار سے تربیت یافتہ ہونا اور انسانے کی بدلتی ہوئی روایات سے باخبر ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے بغیر علامتی انسانے کی تفہیم اور اس سے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں ہے۔

ذوق سلیم کے بغیر پرست اور یونس تو کبارۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی کو بھی سمجھنا آسان نہیں ہے۔

میں نے جدید انسانے کے تمام ابلاغ کے اسباب سے بحث کرتے ہوئے زیادہ زور قاری کی کج فہمی پر دیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مصنف بعض عقلی مجبوریوں کی بنا پر قاری کا ہمیشہ ساتھ نہیں دے پاتا ہے لیکن میں یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا چاہتا ہوں کہ علامتی انسانے کے ابلاغ میں دشواری صرف اس لیے نہیں ہے کہ قاری ذہنی طود پر ہاشور اور بیدار مغر نہیں ہے، بلکہ سب سے بڑی دشواری اس لیے ہے کہ جدید انسانہ نگاروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو محض تقلید یا فیشن کے طور پر علامتی انسانے لکھتے ہیں۔ علامتی انسانے کو دو قسم کے انسانہ نگاروں سے نقصان پہنچ رہا ہے۔ ایک وہ نئے انسانہ نگار، جن کا مطالعہ نہایت محدود اور ناقص ہے اور جو علامت نگاری کی ابجد سے بھی واقف نہیں اور جو علامتی انسانے کے نام پر اناپ شاپ لکھ رہے ہیں۔ دوسرے وہ پرانے انسانہ نگار، جو روایتی طرز کے انسانے لکھتے رہے ہیں۔ جن کی عمر کا بڑا حصہ بانی اور وضاحتی طرز کے انسانے لکھنے میں صرف ہو چکا ہے، لیکن انھوں نے تقلید میں علامتی انسانہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ ان دونوں قسم کے انسانہ نگاروں کا اصل مقصد ذات کا اظہار نہیں، صرف شہرت کی طلب ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فن سے معاملہ میں سلیبدہ اور قلعہ نہیں ہیں اور ان کا مقصد اس طرح کم سے کم شہرت حاصل کرنا ہے۔ ایسے جملی علامت نگاروں نے جدید انسانے کی تفہیم اور ابلاغ کو اور بھی دشوار بنا دیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ انسانہ نگار اپنے غمزدگان کو قاری کی جہالت پر محمول کرتے ہیں اور اس طرح اپنی کمزوریوں اور کوتاہیوں کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔ یہ امر غرض آئندہ ہے کہ ایسے نام نہاد علامتی انسانہ نگاروں کی پردہ دہی کا کام شروع ہو چکا ہے اور لوگ ان جملی

افسانہ نگاروں کو بچکانہ ہے۔

ابلاغ کے خلا کو کم کرنے کے لیے جہاں قاری کو اپنی اپنی سطح بلند کرنے کی ضرورت ہے، وہی مصنف کو بھی کوئی ایسا طریقہ اختیار کرنا چاہیے کہ قاری اس کے قریب آ سکے۔ میں مصنف سے یہ مطالبہ تو نہیں کرتا کہ قاری کے مزاج اور پسند کے مطابق لکھے اور تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے تجربہ نہ کرے، لیکن میں اتنا مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کچھ بھی لکھے اس کا کم از کم پچاس پچتر فی صد ابلاغ تو ہو۔ واضح رہے کہ میں یہاں جس قاری کا ذکر کر رہا ہوں وہ عام قارئین پسند قاری نہیں ہے جو ڈائجسٹ رسائل یا روزانہ ناول پڑھتا ہے۔ یہاں قاری سے مراد نہایت پڑھا لکھا دانشور اور پالغ نظر قاری ہے جو خالص ادبی اور علمی رسائل و کتب پڑھتا ہے۔ ایسے دانشور قاری کو جب جدید افسانے کے عدم ابلاغ کی شکایت ہو تو اس کو محض قاری کی جہالت یا کچھ فنی پر محمول کرنا درست نہیں ہے۔ علامت نگاروں کو اس کی شکایت پر سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے۔ بعض علامت نگاروں کے افسانے کی تقسیم میں صرف چار نمونہ کو نہیں، خود ناقدین کو بھی دشواری ہوتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اتاری اور فنی علامت نگاروں کے باعث جدید افسانے کا ابلاغ کس قدر دشوار ہو چکا ہے۔ علامتی افسانے کا عام فہم ہونا ممکن نہ سکی، فہم فہم ہونا تو ممکن ہے۔ عام فہم اور ناقابل فہم ہونے میں بڑا فرق ہے۔ دنیا میں ٹیکڑوں ایسی حقیقات ہیں جو عام فہم نہیں لیکن وہ قابل فہم ہیں۔ اس لیے کسی فن پارے کا مشکل ہونا عجیب نہیں ہے، ناقابل فہم ہونا عجیب ہے۔ اگر کوئی تحریر فہم ناقابل فہم ہے تو اسے لکھنے اور پھر شائع کرنے کا کیا جواز ہے؟ علامتی افسانہ قاری میں اسی وقت قبول ہوگا جب ہمارے افسانہ نگار دور دراز کار اور فنی علامتوں کے بجائے ایسی علامتیں استعمال کریں گے جن کا ہماری توانیخ، ہماری تہذیب اور اساطیر سے تعلق ہو۔ فیرنگی اور نامانوس علامات و استعارات سے عام قاری کے لیے لطف محدود ہونا ممکن نہیں ہے۔ افسانہ نگاروں کو علامات منتخب کرتے وقت قومی روایات اور پس منظر کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ تھوڑی سی کوشش سے علامتی افسانے کے ابلاغ و تقسیم کے مسئلہ کو بہت حد تک آسان کیا جاسکتا

—

☆☆☆

## تجربہ کی افسانے میں ابلاغ کا المیہ

ناصر بغدادی

ڈاکٹر جمیل جالبی کے خیال میں تجربہ کی افسانہ نگاری (جس کو عموماً جدید یا ملاحتی افسانہ نگاری کہا جاتا ہے) کا بنیادی محرک اکتوبر ۱۹۵۸ء کا مارشل لاء ہے (اوراق، مارچ، اپریل ۱۹۸۳ء) اگر جالبی صاحب کی اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو بھارت میں اردو افسانے پر تجربہ کی اثرات سرب ہونے کی وجہ سے کس طرح ممکن ہے؟ وہاں تو جمہوری نظام کے باعث معاشرے کے مسائل کے اظہار کے لیے ملاحتی نگاری کو یہ اظہار کرنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ یہ بات اردو افسانے کا ہر قاری جانتا ہے کہ ۱۹۶۵ء سے پہلے تجربہ کی افسانے کا کوئی وجود نہیں تھا اور اس کے حقیقی خط و خال تو ۱۹۶۸ء کے بعد پوری طرح ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ یہاں میرا موضوع مشکوک ملاحتی افسانہ نہیں ہے کیونکہ ملاحتی افسانہ تو جھٹی دہائی سے بہت پہلے اردو کے افسانوی ادب میں بہت کم کسی مگر لکھا جا چکا ہے۔ میرے اپنے خیال میں یہ فیصلہ اوسطی کے بعض افسانوں میں ملاحتی اسلوب کے لوازمات تمام جزئیات کے ساتھ موجود ہیں۔ مثال کے طور پر ”موت سے پہلے“ اور ”قد خانہ“ پیش کیے جاسکتے ہیں، جن میں کانٹا کی ”دی ٹرائل“ اور ”دی کیسل“ کی خصوصی تکنیک کے علاوہ ملاحتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے ”اوراق“ کے اسی شمارے میں ایک جگہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب سے اتفاق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔۔۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارشل لاء نے سیاسی سرگرمیوں پر پابندی عائد کی تو ادیب نے اس قسم کی تدفین خود اپنے اوپر طاری کر لی۔“ مگر پھر سطور آگے چل کر وہ خود ہی اپنی بات کی تردید کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”اردو ادب میں ملاحتی افسانے کا دور الیوب خان کے مارشل لاء کی عائد کردہ پابندیوں کا نتیجہ نہیں بلکہ ملاحتی افسانہ جدیدیت کی اس رو سے حقیقی قیام و اظہار و بیان کے لیے قریبے ملاحتی کردہ تھی اور جس کا خیر ترقی پسند تحریک کے سیاسی اور ادبی زوال سے اٹھا تھا۔“ ڈاکٹر انور سدید کی دونوں متضاد باتیں ایک دوسرے سے متضاد ہو کر تناقض پیدا کرتی ہیں اور مثلاً اظہار سے مطلق تسلیم رکھنے والا قاری قائل ہوتا تو دوسری بات بالکل ہی کٹھن ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک جگہ تو وہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب سے اتفاق کرتے ہیں، جہان کی کلی لفظی ہے۔ دوسری جگہ وہ ایک بالکل ہی مختلف اور ناراست بات کہہ کر حقیقی مسئلہ کو حرج الیوب خان سے بیان کی دوسری لفظی ہے۔

نام نہاد ”جدیدیت“ یا ”جدید افسانہ“ کو بعض ترقی پسندی کے خلاف رد عمل کہنا یا اس کو ترقی پسند تحریک کے ادبی اور سیاسی زوال کی پیداوار ثابت کرنے کی کوشش کرنا، اردو افسانے کی تاریخ کے ادنیٰ عمل کے ملے انہیں بھی ہے۔ افسانے کا قاری یہ بات خوب جانتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے دوران یا اس کے ساتھ ساتھ ایک اور



انسانی تحریک بھی کشش کے قارئین کو متاثر کر رہی تھی اور اس تحریک سے تعلق رکھنے والے انسان نگار خاص طور پر جو افسانے اور جیناؤں، ہمدست، ڈی ایچ لانس وغیرہ کے انکار و خیارات اور ان کی تحریروں میں سوچ و فکر کے داخلی تاثرات سے بے پایاں متاثر معلوم ہوتے تھے۔ میرا اشارہ منٹو، مسکری، عزیز احمد اور ان کے ذرا بعد آنے والے چند دوسرے انسان نگاروں کے متعلق ہے۔ اگرچہ ان لکھنے والوں نے خود کو دانتہ طور پر کسی تحریک سے وابستہ نہیں کیا تھا مگر میں انھیں "غیر ترقی پسند" کہتا ہوں۔ اس لیے کہ ترقی پسندی کے خلاف ان کی تحریروں کا بہترین نمونہ ہیں۔۔۔ ترقی پسندی فرد کی حادی زندگی کی نمائندگی کرتی ہے اور متعصبیت اور پروپیگنڈے کے حاصر کو اُجاگر کرتی ہے۔

اس کے برعکس غیر ترقی پسند لکھنے والوں کی تحریروں میں انسان کے داخلی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ ان میں نفسیاتی و جنسیاتی وارداتوں کے علاوہ فرد کے فکری تحلیل اور جذباتی سیلانوں کی نمائندگی ملتی ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ ان داخلیت پسند انسان نگاروں کے مخصوص رجحانات نے بالواسطہ طور پر ساتویں دہائی کے تجربہ یست پسندوں کو متاثر کیا ہے مگر غیر ترقی پسندوں کی تحریروں کا خاص وصف یہ ہے کہ تجربہ یوں کے علی الرغم وہاں یعنی ابہام اور تجربہ ی اثرات سے کلیتاً سبرا ہیں۔ علاوہ ازیں ان کی داخلیت پسندی تجربہ یوں کی داخلیت پسندی سے یوں مختلف ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں سے کہانی چننا اور کردار کو رفتہ و درگاہ کیے بغیر فرد کی متضاد داخلی قوتوں کی باہمی کشش کو سوز انداز میں پیش کیا ہے۔ اگرچہ تجربہ یی افسانے کے نقادوں کا بھی یہی دعوای ہے کہ تجربہ لکھنے والوں نے بھی یہی کارنامہ انجام دیا ہے مگر ان کی تحریروں میں سواد، جیت، تکنیک اور زبان کے حوالے سے اس درجہ پیچیدگی، ابہام اور تجربہ یی زندگی کی حامل ہیں کہ قاری کبھی مسئلہ، نقادوں کی تشریحی و تفسیری کوششوں کے باوجود حل نہیں ہوتا۔ اس میں مٹھر میں ڈاکٹر اور مدد کا یہ کہنا کہ نام نہاد تجربہ یی افسانے ترقی پسندی کے ادبی وسیلے زوال کے خیر سے افسانے قطعاً درست نہیں معلوم ہوتا۔ انھیں تو یہ کہنا چاہیے تھا کہ ساتویں دہائی کے تجربہ یوں نے غیر ترقی پسندوں کی تحریروں کے سواد، جیت اور تکنیک کو عجیب البیہ انداز اور تجربہ یی پوسٹ مارم کے بعد پیش کیا۔

ادبی نقطہ نظر سے جدید افسانہ اس وقت جدید انسان نگار ہے جب وہ نئے انسان اور اس کے مسائل کے فطری مصری حسیات اور مصری آگہی کی نشاندہی کرتا ہو۔ اس کے برخلاف ۱۹۶۸ء کے بعد کے انسان نگار یہ غریب البیہ معیاروں کو مستحکم کرتے ہیں اور تجربہ یی بنیادوں پر دروں بنی اور غیر مصری انداز کی دریافت اور ترسیل پر زور دیتے ہیں اسی "تحریک" کے دوران لکھے گئے ان گت افسانوں میں نئے انسان نام کی کوئی چیز نہیں ملتی اور نہ ہمیں اس کے پورے تجرباتی اور حسی مسائل سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے۔ اس میں مٹھر میں ۱۹۶۸ء کے بعد افسانے کو جدید کی بجائے تجربہ یی کہنا منطقی اعتبار سے درست معلوم ہوتا ہے۔

فی الحقیقت کشش کے چند مآخذ ہیں اور چند ادبی جرائد کے اہل علم ویران کی باہمی گہ جڑ کے نتیجے میں جنس ادبی کے چھ انسان نگاروں نے تجربہ یی رجحانات کو فیشن اور غیر منطقی قاریوں کے طرز پر اپنایا۔ اس سلسلے میں پاکستان میں انور سجاد اور رشید امجد اور بھارت میں بلراج مین اور سر جید پرکاش کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ایک

ابت کی وضاحت یہاں ضروری ہے۔ وہ یہ کہ ان چاروں افسانہ نگاروں کو ہندو پاک میں تجزیہ نگاری کے تجربین  
 ہیں اس لیے شار نہیں کیا جاسکتا کہ تجزیہ مت پسندی کا پرچار کرنے والے ہیروں کی حوصلہ افزائی پر دوسرے کم  
 صرف کیے والے بھی تجزیہ کی فادہ سولے کی بنیاد پر افسانے لکھ رہے تھے۔ اس کے بعد تو آنے والی ایک پوری  
 نسل نے تجزیہ کی افسانے کے باب میں غریب کیستی (GROTESQUENESS) کے نئے ابعاد کو  
 پہلے ملازمت کے ساتھ پیش کرنا شروع کر دیا۔

تجربہ نگاری کو ہندو پاک میں قبول کرانے کی کوششوں میں عسکری ارضی قادی کے "شب خون" نے ہمارے میں اور اکثر اذریہ آقا کے "لوراق" نے پاکستان میں اپنا کردار بھرپور امان میں پیش کیا۔ ان دونوں جماعت کے علاوہ دوسرے رسائل بھی بہت جلد اس کار خیر میں شامل ہو گئے۔ نئے اور پرانے لکھنے والوں کو اس باب میں تجربہ مت کے فی داؤ پچ سمجھائے گئے۔ پھر ان کے افسانوں میں ابھاری مواد قبول کرنا بھی ناقابلِ اہمال بن گیا۔ اس کے بعد جب یہ افسانے نمایاں طور پر شائع ہوئے تو ان میں بعض پر تشریحی نوٹ لگا کر انھیں توہمیں نکالتے گذرے۔ جب تجربہ نگاری افسانے کا پیش قدماء کی طرح پھیل گیا تو نگاروں کی تعداد بھی زیادہ ہو گئی۔ لاکھوں کوئی چھار گھنٹہ، مہدی جعفر، اکثر اور دوسرے بہت سے دوسرے تہذیبی افسانہ نگاروں نے تجربہ نگاری کی تحریروں پر اور ان کے تخلیق کاروں پر مبالغہ آمیز تنقیدی مضامین کے ذریعہ ان نگاروں نے "جدید افسانے کے حوالے سے" سے رجمانات و سالیب اور جدید فکری تراکیب و حراست و استعاراتی اور تشکیلی نگاروں کو جان کیا تو اس سے افسانہ نگاروں اور افسانے کے قارئین دونوں کو ہی گراہی کی حد تک کنفیوژ کر کے رکھ دیا۔ یہ وہ واقعہ نظر حشراتِ حقہ جنہوں نے افسانے میں تجربہ نگاری اور علامتی نقطہ کمال کے فرق کو صراحت کے ساتھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ہر قاضی نگار کی یہی کوشش تھی کہ وہ اپنی اپنی پینے ہوئی کہ یہ ثابت کر دے کہ وہ "جدید افسانہ" کو ہر لکھائی میں ہی بھائے جدید ہیئت و بحث اور زندگی کے نئی تجربات کی نگار کی نگار ہے۔

یہ تو وہی بات ہوئی کہ سالن سے تنگ مربع اور مصالحوں کو خارج کر کے سالن کے حرے اور اٹلے کو  
 ٹرے دار بنانے کا دعویٰ کیا جائے۔ اگر انسان نگار کہانی پن اور کردار سے لائق ہو کر تجربہ کی جزئیات کو اجاگر کرنا  
 ہے تو پھر خدا ہے اس دعویٰ میں کہاں تک حق بجانب ہے کہ تجربہ کی انسان انسانی مایوسی، غریب، ذلیل و مستحق راہنمائی  
 کا تک، احتجاج بنات اور ماضی کی بازیافت سے عبارت ہے؟ جب اکثر انسانوں کی ایک بڑی اکثریت ابہام  
 کا دیر دھند اور ناقابلِ تفہیم تجربہ کی پرتوں سے اپنی شناخت کر داتی ہے تو قاری کا پہلا مسئلہ تو انسان کی تفہیم ہونا  
 ہے۔ وہ چارہ اور مادہ و جن کے ساتھ کس طرح ان "ملاحضوں" کو دھڑلے سے لے کر انسان نگار کے مادہ خدا کے جہل  
 انسانے میں موجود ہیں۔ اگر قاری لاکھ ہر تو ذکوشوں کے ہاں جو انسانے کی ماضی سے لے کر کھانا کرنے سے قاصر  
 رہتا ہے تو قصور و ادراک قاری ہی نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ سب کچھ اس کے فہم کا قصور ہے کہ وہ ان دیکھی چیزوں کو نہیں  
 دیکھ سکتا۔ ساتویں ادبی میں جدیدیت کے نام پر جو بہ حساب افسانے لکھے گئے ہیں ان میں سے بیشتر اپنے  
 غیر معانی محکم، احمق اور اسلوب کے ہاں اس لیے جدید نہیں کہلا سکتے کہ "جدید" کی اس تعریف پر وہ ہمارے  
 انکس اترتے ہیں، جو میں نے نوچ جان کی ہے۔ ان میں نئے انسان کے نئے تجزیوں اور اس کے جدید

مسائل کی نگاہ سے نہیں کی گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ انسانیت کی غیر ملکی، عقلی تجربہ، ناقابل فہم رجحانات اور عجیب فہم موضوعات کے حوالے سے سراسر تجربی انسانیت ہیں۔ ویسے اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ان بے شمار تجربی انسانوں کی بیڑ میں خال خال ایسے بھی یادگار طاقی انسانے شامل ہیں جن میں انسانی حقیقت (SURREALISM) کیفیات کے علاوہ اساطیری عناصر، تشبیہی رجحانات اور غیر محسوساتی رجحانوں کو بھی عقلی اعجاز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان انسانوں میں چند کا ذکر بعد میں کیا جائے گا مگر جیسا کہ کہا گیا ہے کہ ان کی تعداد محدود ہے اور بے شمار تجربی انسانوں کے اڈہام میں ان کی نگاہ سے قارئین اور کشش کے ناقدین دونوں کے لیے اچھی خاصی حرق ریزی اور دماغ سوزی کا کام ہے۔ ایک خاص اعجاز کے مطابق اس پہلی تحریک کے دوران دس فی صد سے زیادہ طاقی انسانے نہیں لکھے گئے ہیں۔ جب کسی انسانی تحریک کے نوے فی صد انسانے تجربی ہوں تو انہیں طاقی انسانے کی تحریک کا نام دینا نہ صرف بلا جواز ہے بلکہ طاقی ادب کے ساتھ ایک سنگین غلطی بھی ہے۔

اس کو ایک ادبی مضمون قرار دیا جاسکتا ہے کہ تجربی انسانے کی تحریک کو ناقدین کی اکثریت نے طاقی واحد انسانیت کی تحریک کا نام دیا ہے۔ اگر دوسرے درجے کے خاندان سے اس ادبی غلطی کا مطالبہ کیا جائے تو شاید کشش کے قارئین اس قدر زیادہ گمراہ نہ ہوتے مگر ہم دیکھتے ہیں کہ اکثر ذرا فائدہ ڈاکٹر جیل جالبی، ڈاکٹر گوپی چند ہارنگ، شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر انور سدید، انور سدید جعفر کے علاوہ دوسرے بہت سے ناقدین نے بھی اس دور کے انسانوں میں موجود تجربی عناصر کو طاقیت کے کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ ان صاحبانہ ہمت نے تجربی، طاقی اور جدید کی اصطلاحات کو پہلی مبادلہ طور پر (INTERCHANGEABLY) استعمال کیا ہے جنہیں سنگین ادبی غلطی ہے۔

تجربہ انسانے کی تفہیم کے سلسلے میں ہوں تو متعدد تاویلات پیش کی گئی ہیں مگر فی الاصل دستاویز خاطر میں بھی اس کی کچھ نیچر کی کھر سے کم معلوم نہیں ہوتی، ڈاکٹر گوپی چند ہارنگ کا کہنا ہے کہ: "طاقی انسانے میں انسانہ نگاہ اور نگاہ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا ہے۔ طاقیتیں تجرؤدشی کی طرح سامنے آتی ہیں اور ایک ساتھ ان محنت محنتوں کے امکانات مسلسل مسلسل کرتے جاتے ہیں۔" (انور انسانیت: روایت و مسائل)

ڈاکٹر ہارنگ کا تجربی انسانے کو سمجھنے کا یہ حجاج خود کسی تجربی انسانے کا ایک گھرا معلوم ہوتا ہے اور تجربہ کی جھڑپ کو سمجھانے میں شاعر کا کردار ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ڈاکٹر ہارنگ نے وہ ہدایتی اختلاف کیا ہے کہ انسانہ طاقی انسانے میں انسانہ نگاہ جماعتی سوال کرتا ہے وہ غیر منطقی اور غیر لغوی ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کی یہ بات قابل فہم نہیں۔ جب انسانے میں منطق نام کی کوئی چیز ہی نہیں تو پھر کیا یہ ضروری ہے کہ انسانے میں منطق کے بعد قاری نے جو کچھ کہنے کی کوشش کی ہے وہ منطق اعتبار سے درست ہو؟ ڈاکٹر ہارنگ کی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ بے شک طاقی تحریروں کے مطالعہ کے دوران یا بعد میں غلط طاقی قاری کے ذہن میں بھرتی ہیں مگر اس کی وجہ یہ نہیں کہ سمجھنے والے نے ان الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کیا تھا۔

اب کافکا کی مثال لے لیجئے۔ اس کے استعمال شدہ الفاظ معنوی اور منطقی طرح سے خارج نہیں ہوتے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس کی تحریروں کے بین السطور سے عکاسی پھوٹی ہیں تو کبھی پوری تحریر کے مطالعہ کے بعد قاری مختلف امکانات اور جہات کی بابت سوچتا ہے اور یہ سب ہر نامر منطقی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ تجربہ ی انسانے کا کوئی گھڑا پیش کرتے یا انسانے کا نام بتاتے، جس میں انسانہ ٹھارے جنرل ان کے الفاظ کو غیر معنوی اور غیر منطقی ہونے میں استعمال کیا ہوا اور جس کے مطالعہ کے بعد قاری کے سامنے منطقی امکانات کی ایک دنیا روشن ہو گئی ہو۔ ایک طرف تو ڈاکٹر نارنگ تجربہ ی انسانے کی حمایت میں یہ بات کہہ گئے تو دوسرے طرف ڈاکٹر محمد حسن نے ٹھکڑا کر یہاں تک کہہ دیا کہ ”تجربہ ی انسانہ ہو میں ہاں تجربہ ی تو میں کیا مگر انسانہ نہ بن سکا کہ یہ ہنر آراہم سے نکلا ہوا مشکل ہے۔“

ادبی جہاد اور عصری حیثیت کے نام پر تجربہ ی لامعیت، غیر عصری صورت حال اور ترقی کی سطح جہازوں کو نکلیا کر کے جدید اور ملائی انسانے کا نام دینا ایک بہت بڑا ادبی غماق ہے۔ جن تجربہ یوں کو استاد اور علامت کا فرق ہی نہ معلوم ہو وہ کس طرح علامت نگاری کے مشکل فن کو برت سکتے ہیں۔ وارث طوی کہتے ہیں۔

”مجھے جدید انسانہ پسند نہیں ہے۔ نہایت اوسط درجہ کے لکھنے والے پیدا ہوئے ہیں۔ اکثر تو بالکل فراڈ ہیں۔ یعنی اگر وہ رسیب انسانے لکھتے ہیں تو ”ذہنی مددی“ میں بھی مشکل سے جگہ پاتے ہیں۔ تجربہ ی اسلوب ان کے لیے اپنی سب سے بڑی (MEDIOCRITY) پہچاننے کا قاب بن گئے ہے۔“ (ایک خط کا اقتباس ”سطور“ اگست ۱۹۸۰ء)

تجربہ ی انسانہ نگاروں کے ہر اول دستے ایک بڑی اکثریت کو بطور پر DEMAGOGUES کہا جاسکتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اپنے انسانوں کی پیلٹی کے فن سے خوب واقف ہیں اور گردہ بندی، ہڈی پگھلا ہوازی اور خادوں سے گھڑ کے ذریعہ کارئین کو گمراہ کرنا خوب جانتے ہیں۔ وارث طوی نے بطور پر تجربہ ی انسانہ نگاروں کی ایک بڑی اکثریت کو فراڈ کہا ہے۔ فی الحقیقت یہ لوگ ادب، انفا کے پردہ سے ہیں اور اسی توسط سے انہوں نے مختلف وسائل کا پلیٹ فارم اور آمد کے چیدہ چیدہ خادوں کا تعاون حاصل کیا تھا اور اڈٹ پانچ تجربہ ی انسانے لکھ کر ادب میں زعمہ چلوے ہوئے کی غرض تھی یا فلاحی میں جلا ہو گئے تھے انہیں شاید یہ معلوم نہیں تھا کہ تاریخ زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے ہر شخص کا عہہ کرتی ہے اور اس کے کردہ کا سوں کی روشنی میں پانچ فیصد صادر کرتی ہے۔ تجربہ ی انسانوں کی تحریک کے باب میں بھی کیا کچھ عجائب کے ہر قاری کو اب معلوم ہو گیا ہے کہ زندگی کے دیگر شعبوں میں جس طرح دوسرے دوسرے کی چیز دوسرے دوسرے کی قرار دیتی ہے اسی طرح ادب میں بھی رعبہ دوم کی تخلیق رعبہ اول کی تخلیق پر سبقت نہیں لے جاسکتی۔ چاہے اس کی تصدیق کے لیے پردہ پگھلا ہوازی کے سارے بکھڑے کیوں نہ استعمال کر لیے جائیں۔ ایک دہانے دیکھ لیا کہ ادب انفا کی سر توڑ کوششوں کے باوجود اس ”تحریک“ کا چہرہ برسوں میں انتقال پر طال (یا پرست ۲) ہو گیا۔ جی ہی تو ہے کہ رسات کے سینٹر کوں کی لڑائیں برسات کے موسم ہی تک جاری رہتی ہیں۔ اب جبکہ انسانی ادب میں برسات کا موسم چلا گیا ہے تو تجربہ یوں کے حامی بھرنے والے خاد ”کسیاں ملی کھانا سو ہے“ کے صداق انسانے میں گنار اور کہانی پن کی

واپس کی باتیں کر رہے ہیں۔ کاش ان میں سے کسی میں واقعی اخلاقی جماعت ہوتی کہ وہ لوہے سے قلعہ بن گئے ہوں گے۔  
 کے سامنے بڑا اعزاز رکھتا کہ اس نے انہیں اس کے ساتھیوں نے تحریک کی تحریک کو آگے بڑھانے کی بجائے  
 کوشش کر کے ایک بہت بڑی قلعہ کی تھی اور یہ کہ اس تحریک کے کارکنوں اور اہلکاروں کے ساتھ انہوں نے  
 کو بے حد نقصان پہنچا ہے۔

تقریبی انسانے کو پانے انسانے کی توسیع کہنا بھی ایک بڑی غلطی ہے۔ تقریبوں کا یہ دعویٰ ہے کہ  
تقریبی انسانہ "پہلی کہانی کی منصوبہ بندی سے آزاد ہے" "تقریب پندوں کے غیر منطقی اور لامعنی رویوں کی عقل  
کھل دیتا ہے۔ اگر انسانے کوئی منصوبہ بندی اور فنی التزام و انصرام سے آزاد کر دیا جائے تو انسانہ کوئی اور چیز تو بن  
سکتا ہے مگر فی ظہان انسانہ نہیں رہ سکتا۔ THE (OR) THE METAMORPHOSIS۔ اور  
THE PUNISHMENT OF PROMETHEUS (کارل کاپیک) اور  
ADULTEROUS WOMAN (کامیو) جیسے شہرہ آفاق ملاحتی انسانوں میں بھی انسانوی تواحد  
ضابطہ اور منصوبہ بندی کے لوازمات کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ان انسانوں میں ملاحتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔  
ملاحتی برائے کے حسن اور انسانی معنویت کی وجہ سے ایک قاری ان انسانوں کی کئی جہتوں سے سمجھنے اور پرکھنے کی  
کوشش کرتا ہے۔ چونکہ ان میں ملاحتیں جیسے ہیں نہیں بن جاتیں، اس لیے قاری ملاحتوں کے نمائندوں ہونے کے  
باوجود ان کے غیر ہمای معنویاتی تاثرات سے لطف اٹھاتا ہے۔ ملاحتی انسانے کی ایک خوبی یہ ہوتی ہے کہ  
لین کی رجحان، خیال کی عمدت اور ملاحتی معنویت باہم دیگر آمیز ہو کر وحدت کلی کی عقل اختیار کر لیتے ہیں۔ انسانی  
تاثرات اور تفساری کے اعتبار سے جب ہی ایک انسان ملاحتوں کا سماج یا مرتبہ بن سکتا ہے۔ تقریبی انسانوں کے  
اسب میں یہ سارے عناصر ملاحت ہوتے ہیں۔

یہاں میں کا سیدہ کے صرف ایک طاعنی السائے "بدکار عورت" THE ADULTEROUS WOMAN کا زرا گھسیٹا ذکر کروں گا اس کی وجہ یہ ہے کہ کامیابی اس السائے کا اوردہ کے تجربہ بی انسانوں سے ملانہ کر سکتا ہے اور پھر اس کو خواہش کا ظلم ہو جائے گا کہ اس نے مرہبہ انسانوں تو اور اور ملی منصوبہ بندی سے سرمو اثرات ذکر کرنے کے باوجود طاعنی طرز افکار اور ہم تجربہ عورت کے حوالے سے ایک اچھوتا طاعنی انسانہ لفظ کیا ہے۔ ایک چھری "بدکار عورت" کو چھتے وقت ذہنی کشادگی کے ارتقائی عمل سے گزرتا ہے۔ یہ چیز اس کو اوردہ کے خوشتر تجربہ بی انسانوں سے تیز کرتی ہے جن کے مطالعہ کے دوران اکثر التماس کیفیت سے مدد چاہنا پڑتا ہے۔ کامیابی السائے میں ایک محنت کے ذہنی رویہ یا اس کے محسوس و غیر محسوس جذبات کو طاعنی اعزاز میں پیش کرتا ہے۔ ذہنی ارتقاء کے پس منظر میں کسی بھی اس کہانی میں مختلف طاعنی سخی خیریت کو ساتھ لے کر خود کار عمل کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتی ہیں۔ اس السائے کی ایدو مرہبر ڈائمن (JANINE) پہلی بار عرب آبادی کی ناگفتہ بہ زندگیوں کا مشاہدہ اور جدہ فکر تک پہنچے ہوئے پر ہول رنگستان کا نظارہ یہ احساس دلاتا ہے کہ خود اس کی زندگی غیر اور بے اثر ہے اسے محسوس ہوتا ہے جیسے ایک دستا درمیں رشتہ خان اس کے ااعد پھیلتا جا رہا ہو۔ لوگ بریٹن تھے مگر ان کی پریشان حالی یا محنت اور باوقار خمی کہ وہ آزاد انسانوں میں سانس لے رہے تھے اور انھیں کسی

کی قلابی قبول نہ تھی۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے یہی وہ بادشاہت تھی، یہی وہ سلطنت تھی جس کی وہ دہانہ سے بھڑکتی مگر حجابِ خارجی کبریت کی بنا پر اس کے لیے ناممکن الحصول ہو گئی تھی۔ ایک رات جب وہ درگاہِ جن کے قمر و میں داخل ہوئی تو اسے مطلق العنان مگر پراسرار گستاخی لٹاؤں میں آواز دہرائی گئی۔ اسے اپنے کا تجربہ جنسی طلاق کے کھلے اور اسرار سے ہم کنار کرتا ہے، جیسے آج اس کی دھڑکن پھلتی ہوئی خواہش پوری ہو گئی تھی۔ بعد ازاں جب وہ ہوئی کے کمرے میں داخل ہوئی تو اس نے دیکھا کہ اس کا دولت مند مگر بے خوف شوہر اس کے جذبات سے بے نیاز خطابِ فرعون میں کوسیا ہوا ہے۔ فی الحقیقت یہی شخص اس کی قلابی اور جذباتی جلا وطنی کی علامت تھا۔

آپ نے دیکھا انسانے کو تجربہ سے چھوڑ کر نہیں گئی۔ فی الحقیقت اس کی ضرورت اور عقلی منصوبہ بندی کے سامنے لوازمات موجود ہیں اور قبولِ ذاکثر عاریتاً "ان گنت سطحوں کے امکانات" قاری کے سامنے آتے ہیں۔ چنے والا انسانے کی چند ملاحضوں سے نہ صرف حائر ہوتا ہے بلکہ انسانے کو وہ بارہ چنے کی خواہش اس کے دل میں پیدا ہوئی ہے۔

علامتی انسانوں کا خاصہ ہے کہ قاری مطالعہ کے دوران یا مطالعہ کے بعد رجحان نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا مسئلہ اس کے ذہن میں کینیویشن پیدا کرتا ہے۔ انسانے میں گہری مصنوعہ اور فنی تدابیر کے باوجود مطالعہ کا لطف دلایا ہوا جاتا ہے۔ میں اس بات کو تسلیم کرتا ہوں کہ اس میں سالِ تحریک کے دوران اس نورا کے کئی چھبے ایسے انسانے تھے جسے میں جن میں ملاحضوں کو وضع کرنے کا عمل فطری ہے۔ ایسے انسانے علامتی اسلوب، خوب صحتِ انجیری اور حقیقی رویے کے حوالے سے قاری کو بہت بہتر سوچنے پر مجبور کرتے ہیں مگر بد قسمتی سے ایسے انسانوں کی تعداد بہت کم ہے۔

تجربہ ہی انسانہ حقیقی سطح پر بے سستی کا مظاہر ہو کر قاری سے ابلاغ نہیں کرتا۔ اس رجحان میں کوئی صداقت نہیں کہ تجربہ ہی انسانے میں فرد کی ماحولِ زندگی کا بحران، انسانی ذہن کا انتشار، تشخص اور بچان کا مسئلہ ماحولی اور خارجی محال کی تکلیف، جنسی اور نفسیاتی کیفیات، انداز کی شکست و رسالت اور علوم اور نامعلوم کا خوف، مشروع ایمان میں قاری کے سامنے آتے ہیں۔ جب تک ملاحضوں میں تدابیر اور وسیع تر صورت نہیں ابھرتی، تجربہ سے کے اثر بڑے سے بڑا موضوع ابہام اور محال کی شکل اختیار کر کے قاری کے ذوقِ سلیم کا حاقِ اذیتا رہے گا۔ تجربہ ہی انسانہ کار کو خود یہ نہیں معلوم کہ وہ کیا لکھ رہا ہے۔ ابلاغ کا یہاں یہ کم نہیں کہ تجربہ ہی تحریک کی تحریک نہیں سالہ زندگی میں قاری کا تجربہ ہی تھے والے کے ساتھ وہی رشتہ استوار نہیں ہو سکا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ تجربہ ہی انسانے میں دھندل چکی اور ملاحظیت کے نام پر صرف تجربہ سے کوئی ایسا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انسانے میں علامتِ قاری، صحت مند، جامعیت کی ترجمان ہے جبکہ تجربہ قاری انسانے کی عموماً بے جہتی کی نشاندہی کرتی ہے۔

گفتگو کے کئے والے کے لیے لازم ہے کہ وہ اپنا حقیقی سطر آگھیس مکمل رکھ کر جاری رکھے۔ کلام اور کامیاب تجربہ بلند درجہ کا دلوں نے ملاحضوں کے درمیان اپنے زمانے کی حقیقتوں کو اجاگر کیا تھا۔ اگر لکھنے والا آگھیس بہر کے کے توسط مشاہدہ کے بغیر، ذات کے غفل میں بند ہو جائے تو اس سے کس قسم کی حقیقتِ قاری کی توقع کی جا

سکتی ہے اور بلاشبہ عقل آفرین کی چنگ تو لہنے آسانوں میں آؤ سکتا ہے۔ مگر محاسن میں حقیقت کا رنگ ہرگز اس کے بس کی بات نہیں ہو سکتی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ تجربہ ہی انسانے کا غیر حقیقی ماحول غیر حقیقی زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔

اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ تجربہ ہی انسانے کی تقسیم کے باب میں ادا اکثر گوئی چند بار تک طس اہل وطن قادوقی، مہدی جعفر، ڈاکٹر ذریعہ آقا اور چند دوسرے ماہرین کا رویہ حقیقی رہا ہے۔ قادوقی صاحب کی رائے میں —

(۱) "ادب انسانی تجربات کا خلاصہ کا لباس پہنانے کا نام ہے۔"

(۲) "نیا انسان، نئی شاعری کے مقابلے میں زیادہ حیران کن ہے۔" (پیش لفظ "دوسرے آدمی کا ڈراما گیم") کے کلمے والوں نے انسانی تجربات کی بجائے اورائے اصل غیر انسانی تجربات کو عقلی طور پر بیان کیا ہے۔ تجربہ ہی انسانے میں جو کچھ ہمیں نظر آتا ہے اس کو اگر ہم قسطنطنیہ نظر رکھیں تو قادوقی صاحب کی ادب کی تعریف کا تجرباتی مطالعہ لچپ ہو جاتا ہے۔ قادوقی صاحب نے صرف ان حقیقتات کو ادب کے ذمہ سے ہمیں مثال کیا ہے جن میں انسانی تجربات یا دوسرے سے موجود نہیں ہیں یا ان کی موجودگی برائے نام ہے اور ان پر بھی ابہام کا دیر غلاف چڑھا ہوا ہے۔ اس لحاظ سے تجربہ ہی انسانے قادوقی صاحب کی ادب کی تعریف پر کسی طرح ہمارا نہیں نازتا اور ادب کے حصے سے خارج ہو کر "غیر ادب" کے نام کی کوئی چیز بن جاتا ہے۔ یہ بھی ایک حتمی طرہ پر انسانہاں ہے کہ جس تجربہ ہی انسانے کی تردید و تشوہ "شب خون" کے پلیٹ فارم سے برسی ہمارے کرتے رہے وہ ان کی ادب کی تعریف کی زد پر آ کر خود بخود خارج از ادب ہو گیا ہے۔ علامہ انجمی ایک خاد نے قادوقی صاحب کی ادب کی تعریف کے جواب میں کہا ہے کہ "مسلک کی اہمیت سے ماہرین چہانے کے بعد کچھ اسی قسم کی بات کہنا جائز نہیں ہے۔"

تجربہ ہی انسانے کو شاعری سے قریب کہا بھی گیا مگر وہ کن بات ہے۔ یہ بات درست ہے کہ لمبی تو اور اور خصوصیات کے تحت کہیں کہیں انسانے کے مقابلے میں تجربہ ہی انسانے کی زبان لکھ ہے۔ زبان و بیان کے معاملے سے ان انسانوں میں تجربہ ہی انسانے، غیر عقلی ڈولیدگی، ابلاغ سے برابر حریت اور غیر بہت فضیلت کے حاصر کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ذمہ اور ترقی یافتہ زبانیں مصری حیثیت اور سے انسان کے تاثر میں اتفاق کی نئی تراکیب سے اظہار کے سے دلیوں کو تلاش کرتی ہیں لیکن جب انسانہ نگاری لا یعنی استعارہ سازی یا عقلی فلم نظریاتی تراکیب اور ابہام سے ملکر حواس و مشاہدات کے معاملے سے غیر مایوس و تامل و ابلاغ کی تلاش سے مہارت ہو تو ادب کی پیادہ منتفح ہو سکتی اور تہذیبی سیاق و سباق سے مکمل طور پر کٹ سکتی ہے۔

مجھے اقبال شمس کی اس بات سے اتفاق ہے کہ "اس پوری کرب بازی میں انسانہ نگاری کم ESTABLISH ہوئی ہے اور ان کے نظریات" (ماہنامہ "کتاب نما" مارچ ۱۹۸۹ء) انسانہ نگاریوں کی ایک پہلی کھپ کو تجربہ ہی حراج رکھنے والے چہ تمام کے پلیٹ فارم سے سبز شکل دیا گیا کہ "IRRELEVANT کو RELEVANT ثابت کرنے کی اپنی کوششوں کو جاری رکھیں۔ قادوقی صاحب

نے ذاتی پسند اور ناپسند کی بنیاد پر انسان کو دوسری اصناف کے مقابلے میں کمتر سمجھا اور تجربی تحریک کو فروغ دے کر  
 ہیٹھا انسانے کو کمتر کر دکھایا ان کے خیال میں "انسان ایک معمولی متوسط شخص ہے اور ملی الحسوس شاعری کے  
 سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔" دوسری جگہ وہ اپنے اسی مضمون (انسانے کی حمایت میں) کہتے ہیں کہ ہر دست اور کامیو کے  
 ہاتھوں کے سامنے ان کے انسانوں کی وہی حیثیت ہے جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈالنے کی ہے۔ ہر دست کی ہمارے  
 میر اپنی رائے کا قائل ہے وہ غلط فہمی کی حد تک غیر معروضی ہے۔ یا تو انہوں نے کامیو کے "جلا وطنی اور بادشاہت"  
 کے چھ انسانوں کو پڑھائی نہیں ہے یا پڑھا ہے تو ابلاغ و ترسیل اس لیے نہیں ہوئی کہ قاری صاحب کو تجربی  
 بھول بھلیاں نہیں جن کو قاری صاحب اور ان کے ادبی رفقا تخلیقی انسانے کی حقیقی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ قاری صاحب  
 صاحب کو یہ بات معلوم نہیں کہ اردو کے تجربی انسانوں کے ملی الحسوس کامیو نے اپنے انسانوں میں جو غلط فہمی  
 استہلال کی ہیں وہ قیاداری، تنوع اور بے نظمی سے بے باور صفا طلب اور مخاہم کے اعتبار سے غیر دانشمندی۔  
 عقلی تنزل گری، تشبیہات اور باطنی استعارات کے ذریعہ اس نے انسانی مسائل کی پیچیدگیوں اور مربوط فکر و فکر کو  
 چٹا کر دیا ہے۔ اگر انہیں یا کسی اور کو میری بات پر شہرہ بابر بھی شک ہو تو وہ محمود کا پہلا ہی انسان "بدکار عورت"  
 (THE ADULTEROUS WOMAN) پڑھ کر دیکھ لے۔ اس کے بعد ایک قاری کو خود بخود داخلی  
 تحریک کی بنیاد پر "خمار" (THE RENEGADE) "مہمان" (THE GUEST) اور دوسرے  
 انسانوں کے مطالعے پر مجبور ہونا پڑے گا۔

فی الحقیقت قاری صاحب "انسانے کی حمایت میں" صرف انسانی منفی کو شاعری کے مقابلے  
 میں کمتر نہیں سمجھتے ہیں بلکہ اس حوالے سے ہر وہ صاحب ادب فرد ہو جاتی ہے جو شعر میں لکھی گئی ہے یا لکھی جاتی ہے۔  
 اس کی وجہ انہوں نے اپنے اس مضمون میں بیان کر دی ہے، "شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بجز زیادہ حساس  
 اور نکملا استعمال کرتا ہے۔"

حیات انصاری نے "ہریدیت کی سر" میں اس کا وہ معروضی جواب دیا ہے کہ قاری صاحب انور  
 لا جواب ہیں اور شاہ سوچ بھی رہے ہوں کہ اس مضمون کو لکھتے سے قبل انہوں نے انسانے اور شاعری کے حوالے  
 سے اپنے پرتعاضدانی الفاظ کے حلق غور غرض کرنے کی دست کیوں گھبراہٹیں کی تھیں۔ حیات انصاری نے  
 لکھا ہے کہ "اگر ایسی ہی بات تھی (یعنی شاعر بڑے بڑے) تو قاری صاحب نے اپنی یہ بحث نظم میں کیوں نہیں  
 کی؟" اس کا تو بھی مطلب ہوا کہ جو چیز (یعنی شعر) قاری صاحب کے خیال میں کم تر ہے اس کو وہ اتنا عزیز سمجھتے  
 رہے ہیں کہ اس کے لیے انہوں نے اپنی عزیز کا ایک بڑا قیمتی حصہ گزارا (گنوا کر دیا)۔ قاری صاحب نے تو  
 شاہ اس مضمون کے ذریعہ ایک نیا شوشہ یہ سوچ کر چھوڑا تھا کہ وہ دیا نے ادب کو اپنے اس نادر خیال سے مشغول  
 کرنے کے ساتھ ساتھ متعجب بھی کریں گے مگر انہیں یہ نہیں معلوم تھا کہ اس خیال کی اس وقت پڑ بھائی ہوئی ہے  
 جب وہ صرف یہ کہ حلق اعتبار سے معنویت رکھتا ہو بلکہ اس کو نفاذات و تعاضدات سے بھی لکھنا برا ہونا چاہیے۔  
 قاری صاحب کے اس نادر الوجود خیال کی ثابت الحسوس کے ساتھ کہنا چاہتا ہے کہ جس تجربی انسانے کی انہوں  
 نے حوصلہ افزائی کی، یہ اس سے بھی کمتر ہے۔



تجربہ ہی انسانے کی حمایت میں اکثر کوئی چند ہرنگ نے جو دلائل پیش کیے ہیں وہ بھی معطلیہ اور  
محروریت سے بھر ماری ہیں۔ خوب صورت الفاظ اور نادر تنظیماتی ترکیب کے باوجود وہ بہت بڑے کرکے کہ  
تجربہ ہی انسان نگاری انحراف کی آواز دیتی ہے اور یہ کہ اس کے پس منظر میں سائنس و فلسفہ حوالہ دیتی ہے، معاشرتی اور  
سیاسی امکانات کا فرما دیتے۔ وہ تجربہ ہی انسانوں کا تجربہ کرتے ہوئے اپنے تاثرات یوں بیان کرتے ہیں کہ ایک  
عام قاری خود کو بے جا کوہوم کہے بغیر نہیں رہ سکتا۔ انہوں نے سرچند پرکاش کے افسانہ ”موجوں و لہروں“ کی ان  
تقریب کی ہے۔ ”کیا بے پناہ انسان ہے لیکن بہت سے لوگوں کو آسانی سے ہضم نہیں ہوگا۔“

سرچند پرکاش کا شبہ ایک اچھے انسانہ نگار ہیں لیکن ان کا یہ افسانہ مجھ سے آسانی سے تو کیا مشکل سے  
بھی ہضم نہیں ہوا اور بھر ماریات الہامیہ اور اقبال جین نے بھی اس افسانے کی تعظیم کے سلسلے میں اپنی ہلکت  
تسلیم کر لی۔ انصاری صاحب کے الفاظ میں سرچند پرکاش نے تنقار مس کی شکل میں ”مدیعت“ کے مجھے کوہی  
پر کھڑا کر دیا لیکن طالب گنکار کو زمین سے بتا دو کہ کیا ممکن تھا۔ ”تا دوڑ کر دیا۔ وہ“ ”مدیعت“ کا مجھ سے جو  
بڑے دلوں کے لیے تو بہت کچھ ہے مگر مجھے والوں کے لیے صرف بے حس و حرکت چھر۔۔۔ ”شاہد انصاری  
صاحب کی یہ بات بیشتر تجربہ ہی انسانوں کے لیے استعمال کی جا سکتی ہے۔

تجربہ ہی انسانے کے خادوں کے نزدیک جو چیز قاری کی کچھ سے بالاتر ہو وہ جینے کا ایک بلکہ پایہ تکینی  
ہے۔ دوسرے الفاظ میں انسانے کا اہل اس وقت تک نہیں ہے جب قاری کو انسانے کے مطالعہ کے بھاس کے گھٹے  
والے کھان کو مستعار لینے کی ضرورت محسوس ہونے لگے۔ اس کے باوجود بھی اگر انسانے کا اہل نہ ہو تو پھر اس  
کا ہر چار کرنے والے تہذیب کی خدمات تو ہر وقت ہی حاصل ہو سکتی ہے۔

تجربہ ہی انسانہ نگار اور اس کے قاری میں کوئی ہم آہنگی نہیں، کوئی رشتہ نہیں اور ان کے درمیان کی  
فلج کو پائے کی جس طرح قاری، ڈاکٹر ہرنگ اور دوسرے خادوں کی سرفروز کوششوں کو لا حاصل ہی کہا جا سکتا  
ہے۔ سب ان خادوں کو حقیقت پرستی کا ثبوت دیتے ہوئے تسلیم کر لیتا ہے کہ تجربہ ہی گھٹے والوں کا نظام گرا  
یعنی تجربہ سے کے زیر اثر کام کرتا ہے۔ لہذا ان کے انسانوں میں معیاتی امکانات اور ابلاغ کی تلاش خود ایک  
بے معنی عمل ہے۔

تجربہ ہی انسانے کے حراج میں تجربہ سے اور کہانی پن کی کشش کے باوجود اس ترکیب کے وہاں  
چند ایسے بھی ملاحتی انسانے کہے گئے ہیں جنہیں جینی اعتبار، مطالعوں کے ماہران استعمال اور ادبی تجربے کے  
حوالے سے نہ صرف یہ کہ قاری کے اہل نے قبول کیا بلکہ انہیں پسند بھی کیا گیا ہے۔ ان افسانوں کی دوبارہ  
مطوب کی عمدت، مستعاراتی و اشتراقی صورت اور بھر و دھنک قاری کے فکر و احساس کو نذر افرام کرتی ہیں۔

(سرچند پرکاش)

(انتظار حسین)

(غیاث احمد گدی)

”دوسرے آدمی کا ڈاکٹر ہرنگ“

”آخری آدمی“ ”کا ایکپ“

”نچوہ پکڑنے والی گاڑی“ ”کیا کر“

(جوگند پال)	"رامائن"
(اقبال مجید)	"دو بچے ہوئے لوگ"
(رتن سنگھ)	"ہزاروں سال لمبی رات"
(احمر کش)	"پھیل جیو ہزار": "کہانی مجھے لگتی ہے"
(عرش مدنی)	"باہر کھن سے پاؤں"
(نیر مسعود)	"تو جمل"
(خالہ حسین)	"سہاری": "خیرہ"
(رشید امجد)	"دھن بھان": "دشت امکان"
(کلام جہدی)	"کس کی کہانی"
(اقبال حسین)	"آگہی کے دریائے"
(سلام بن مطلق)	"نگلی دو پیر کا سیاہی"
(رام لعل)	"چاپ"
(عصر نقوی)	"ادب کا تھاسر": "دل ڈوبنے کا منظر"

اپنے نئی روپوں، مقامی اسلوب اور لریٹ منڈ کی وجہ سے ہا آسانی قاری کے فہم کا حصہ بن گئے ہیں۔ ان کے علاوہ انور عظیم، منظر انرماں خاں، تقی حسین خسرو، حسن منظر، عبد الحمید، انور خان، احمد داؤد، محمد فخریاد، انور سجاد، کنور حسین، بلراج من راء، حسین الحق، محمود واہد، یوسف حارثی اور الیاس احمد گدی نے بھی جدید علامات و استعارات اور حرکت و اشارت کی مدد سے اردو کے لسانی ادب میں چند اچھے افسانوں کا اضافہ کیا ہے۔ ان میں خفی تجربے کی جگہ معنوی شداری اور مقامی رجحان دکھائی دے رہا ہے اس لیے قاری ان افسانوں کو پڑھتا ہوا کہتا ہے اس کے ذہن پر دیگر اثرات مرتب ہوتے ہیں۔

مقامی ایجاد کو دریافت کرنے کے بجائے جس تجربے کی نمائندگی کی تحریک کا آغاز ہوا تو وہ تجرباتی مراحل سے چلتی رہا تک پہنچے بغیر اپنی مرگ انجیز منہا تک پہنچی ہوگی ہے۔ تجربے پسندوں کو اب احساس ہو گیا ہے کہ انہوں نے اظہار کے جس تجربے کی پیرائے اور سعی کی جن لائینی جیوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی تھی، ان کو قاری نے غیر مسترد کر دیا ہے۔ چھٹی دہائی کے ستر افسانہ نگاروں نے خارجی اور داخلی عوامل کے اختراع کی بنیاد پر تہ دار اور عام فہم مقامی رجحان پر افسانوں کی تخلیق کی تھی اور آج انہی رجحان پر تجربے کی افسانہ نگاری نسل کے بالغ نظر لکھنے والوں کے ساتھ ایسا نمائندہ لکھ رہے ہیں جن کی تقسیم کے سلسلے میں قاری کو نام نہاد افسانوں کے تکراری مضامین کو پڑھ کر کٹیڑھ ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب آنے والا وقت ہی بتائے گا کہ چلتی اظہار سے کس دور کے کون سے افسانے اچھے تھے اور کون سے معیار کے لحاظ سے بہت اور ناقابل مطالعہ اور یہ اس وقت ہی ممکن ہے جب کشن کا فادر انہی کی قصبات، مادی حاجیات اور گروہ بندی سے بالاتر ہو کر افسانہ نگاری کی تجربوں کا سرور و خوشی مطالعہ اپنی دیانت داری کے ساتھ کر سکے گا۔

## افسانے کے اظہار کا مسئلہ

سہادی جعفر

اظہار کا مسئلہ ترسیل کے مسئلے سے مختلف ہے۔ ترسیل کا رویہ کا اعادہ کرتی ہے اور اظہار فن کا رویہ خلق ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ اپنی صنف کی نسبت سے اپنے اظہار میں کچھ زیادہ ہی آزاد ہے۔ شاعری اگر پابند ہے تو اپنے آہنگ اور وزن و طبع کی۔ اسے جاننے کی زنجیر سے کافی حد تک نجات داتی ہے۔ مگر انسان ظہر اپنے اظہار پر ترسیل کی پابندی سے بالکل چھٹا حاصل کرنے میں شاید حق بجانب نہیں ہے۔ قصوری طور پر نہ کسی لاشعوری طور پر کسی ترسیل اپنا اثر ڈالتی ہے۔ ترسیل کے سلسلے میں جزو زنجیر اسے پابند کرتی ہے مگر وہ جاننے کی ہے۔ نسل کا انسان شاعر اپنی ذہنی فعالیت کی بنا پر آزاد ہر حال میں رہتا ہے۔ اس میں استحکال و استرخاس کی ہوتی ہے۔ طرہ یہ کہ اس دور میں مبرقہ راز میں اشیا افلا ہوتی جا رہی ہیں۔ زمانے کی تیز رفتاری اظہار جیسے پودے کو بھی پامال کرنے پر تلی ہوئی ہے۔ لہذا انسانی کائنات کا پائیدار کھارنے سنوارنے پر صرف کرنے کے بجائے اپنی نکال ہوئی فرصت کو بے پناہ ہوئی چیزوں کی گرفت میں لگا دیتا ہے۔ چنانچہ نسل کے فن کار نے اپنے ارتقا کو فطری طور پر ترقی زبان کی شکل سے جڑ دیا ہے۔ وہ انفرادی کی نگرانی سے اپنا وسیلہ اظہار منتقل کرتا ہے اور ایک ہی جست میں کئی باغی گرفت میں لیتا چاہتا ہے۔ وہ قاری کے تاثر پر قانع ہے چاہے برعکس ہی کیوں نہ ہو۔ نئے فنکار کو اظہار کی آزاد مادی قبول کرنے میں مارتیں مگر ترسیل کا زیادہ بوجھ قاری کے کامدھوں پر اہل دیتا ہے۔ کیا اس کا رویہ حیران ہے یا شاید ہاں۔

صری حیرت کی رو سے دیکھئے تو آج کی صورت حال انتہائی عجیبہ و غریب اور بوجھل ہے۔ ماحول سنگدغ ہے۔ ساری مسودہ نظر آتی ہیں۔ چشمی مظر دھڑ سے اٹا ہوا ہے اور امید کی کرن اور جھل ہے۔ سوالیہ اظہار ہے ایسی صورت میں کیا قاری فن کار کا ہاتھ پکڑے گا؟ کبھی کبھی قاری کی دلچسپی کے واسطے سے اور اس کی دلکا ملاحتوں کو ابھارنے کے لئے genuine ننگا رہے طریق اظہار سے شیعہ ذہنی اور سرور پیدا کر دیتا ہے مگر جینا و اداقت گزرنے کے بعد ہی قاری اپنے آپ کو ایک بہتر صورت مائل میں پائے گا تا کہ اظہار اور ترسیل کے درمیان گمراہی استوار کر سکے۔ نسل کے اظہار سے شعل ہو جانے پر وہ اپنی طرز کا قاری بھی کچھ زیادہ بچر نہیں رہ جاتا۔ بس دلوں کے درمیان حیاتی فعالیت کا فرق رہ جاتا ہے۔ اسی فعالیت کے اختلاف سے ملا نہیں باقی تمام لگتی ہیں۔ نسل کے تریجے میں کچھ مداشت نہ کرتے ہوئے پہانی کس بل کالنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر کب تک آخر کار حقیقی، لیکن ان سے انہی مدار میں جست لگایا دیتا ہے۔ نسل کا مسئلہ محض مختلف سطحوں کی جست کا نہیں بلکہ حقیقی قیصر کا بھی ہے۔ یعنی Individual variability سے اخذ کی ہوئی Individual

## uniformity کی تکمیل۔

اتحاد کے سلسلے میں نئی نسل نے جو طرح طرح کی استقامتی پہلی اور اسلوباتی کردہاں لی ہیں ان میں انسان کی قلب ماریت کا پیش خیر ہیں۔ نئی نسل کے سامنے استواروں اور ملاحوں کے لئے نئے ترانے کا مسئلہ ایک طرف ہے تو دوسری طرف ان سے نئی نسل کی تکمیل کرنے کا مسئلہ ہے۔ مسئلہ یہ بھی ہے کہ کون سی پہلی نسلوں کو قائم رکھا جائے۔ اتحاد کے نئے بڑے اعظم کا انکشاف کرنے میں نیا نیا کار کشی کے رہا ہے۔ مگر ہر کلبس اپنے ساتھیوں یعنی قاریوں کے لئے عمل کا سامنا بھی کر رہا ہے۔

نئے انسانوں کا اتحاد محض تکنیک کے لئے نہیں بلکہ قاریوں تک محدود نہیں رہا گیا ہے۔ ستر سے اسی کی دہائی کے لوگوں میں اکرام باگ، اختر یوسف، قمر الحسن، شوکت حیات، فتن، حسین الحق وغیرہ نے سامنے آ کر نئی نسل کے اتحاد کو بڑھا دیا ہے۔ پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ امیر پہلے ہی شروع کر چکے تھے۔ احمد بخش، رشید احمد، احمد داؤد اور مرزا حامد بیگ، مسعود اشرف جیسے نیاں کاروں نے اتحاد کا مسئلہ حل کرنے کے لئے نئے راستے اختیار کیے۔ مسئلہ اتحاد کے قاریوں کا اتفاق ہے جتنا کہ نسل کے قاریوں کا ہے۔ اتحاد کا مسئلہ نئی دہائی کے اشتہار کے ساتھ انسان کے کو دستہ اور موثر کیوں سمجھا کرنا بھی ہے۔ ایسا کیوں جی پور کے ذریعہ اتحاد کو طویل انسانوں، ناولوں، جتنی کہ داستانوں تک پہنچا سکے۔ اتحاد کے لئے وسائل کو دیکھتے ہوئے شاید داستان کا نقطہ مناسب لگتا ہے۔ یہ نیا تجربہ اپنے ساتھ اپنا عنوان بھی لائے گا۔

یہ بات شاید غلط نہ ہو کہ اب جبکہ فن کار نے قاری کا احسان لے لیا ہے، قاری فن کار کے احسان پر آمادہ ہے کہ دیکھیں اس کا اتحاد مختصر انسانوں کی تجربہ گاہ سے ایک بڑے میدان میں کیے کر آتا ہے۔ جدید انسان اگر طویل ہوتے ہیں تو یہ ایک ہی سزا ہے جس میں ہم مختلف ماحول کا زیادہ وسیع احراج دیکھ سکتے ہیں۔ ان میں استواروں اور ملاحوں کا نقل زیادہ مناسب اور مکمل صورت میں داخل ہو سکتا ہے۔ اتحاد کی عدت میں فن کار کا کام ہے اس کا اعزاز بڑے کیوں پر ہوتا ہے جہاں حقیقی مل کی پرچھائیاں لپکی پڑتی ہیں اور عادیہ کے مناسب اور طراج کا مکمل کر اعزاز ہوتا ہے۔ ان طویل انسانوں کا آپس میں تامل کیا جائے تو ہر ایک کی خصوصیت انسانی کا اعزاز کیا جاسکتا ہے۔ یعنی تاریخ کی انتہاؤں پر نئی مصری سچ پر فن کار کا نیا حقیقی مل کیا مل سکتا ہے۔

”مردہ گھوڑے کی آنکھیں“ ایک ہی مطلوبہ استقامتی عہد پر مصری حیات یا تاریخی انتہا کو قاری محسوسات اور داستانوں کے ساتھ سمجھ لیتا ہے۔ یہ انسان جدید و قدیم کی آمیزش سے طویل اتحاد کا مسئلہ حل کرتا ہے۔ ”ہاں گئی“ میں مصر حاضر کا کردار داستان صورت حال سے گذرتا ہے جو تاریخیت سے لبریز ہونے کے باعث زیادہ تر تاریخی عادیہ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ ”کہانی مجھے لگتی ہے“ کے حقیقی مل میں نئی روایت اور فردیہ کے ساتھ تاریخیت اور انتہا کے آمیزش ہے جو اسے وسعت بخشی ہے۔ طاوہر میں اس میں حقیقی مل کی نوعیت زیر بحث ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا روایتی عادیہ نئی نسل کے سوز کو گرفت میں لے سکتا ہے؟ کیا قدیم روایتی مل طویل سفر پر نقل کرنے کی ترقیب کے ساتھ نیا اور انفرادی کر سکتا ہے کہ انسان مصری سچ سے آگے بڑھے۔

ظاہر ہے انسان نئے میدان میں اترنے کے لئے اتحاد میں پیچھے کے لئے نیا اتحادی وسیلہ چاہتا ہے۔

اعتماد کے غرض تجربہ اور سہارے مختلف چاروں کی وجہوں میں کیے ہیں۔ کیا ایسے اعتماد کی بنیاد پر ہر ماحول کی ماحول میں کسی جاکتی ہیں۔ انسانہ "آج" طوطی ہونے کے عمل کے باوجود مستحکم ہے۔ یعنی ثقافت اکائیوں سے بنا ہوا کلی طور پر "کروسوس" کی سطح تک جا پہنچا ہے۔ اور سہارے کے غرض (concrete) استعاراتی اعتماد میں تبدیلی نہیں ملتی ہوتا ہے جو بننے اور حسب میں پہلے کی محبتیں اور سہارے کی مثال دیتے ہیں یا شاید وہ یہاں کر سکتے۔ اس لئے کہ ان کا بڑا کتا پائی کہ تاہم اسلوب یا جملوں کا سلیکس حقیقت خیر ہونے کے شعوری عمل میں غلری اساطیر کی تشکیل سے گریز کرتا ہے۔ چنانچہ اسلوب میں آرکی بائکس سامنے آتے ہیں مگر خارجیت کی بنیاد کی جہ سے داخلی جسم کی گرفت سے بے ہوش ہوتے ہیں۔ "سڈریلا" میں بھی ان کا وہیہ اسطور سازی کے ہوا اسطور کشی کا تھا۔

طوائف کے طبقے میں ایک نیا طرز اعتماد ایک ہی استعارے یا علامت کے گرد کئی انسانوں کا تشکیل ہوا ہے۔ رشید احمد نے اعتماد کے نئے طریق کار سے "قبر اور تابوت" کے عمل اور رد عمل کو ماحول اور ماحول کی محتاطیت طائر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے انسانوں مجموعے "وزار آدم کے بیٹے" کے کتا انسانے کی بھی ہیں تاہم تمثیلی بھی۔ گو کہ ان کے یہاں جانوروں کی تشکیل نہیں کے برابر ہے۔

تمثیلی انسانے تاریخی اور عسری حیثیت پر گرفت رکھنے کی غرض سے سماجی اور سیاسی شعور کو جدید صورت حال میں نقل کرتے ہیں۔ تمثیلی اعتماد میں قصوات اور خیالات پر دستک کرنے کے لئے مناسب نگر تراشے جاتے ہیں جن میں آرکی بائکس بھی جھلکتے ہیں۔ تمثیل کا انفرادی پہلو یہ ہے کہ "سازشی دہ" "الف لائیم" "کڑھ جاتے دلا سوچ" "تصدیج جالس ہدیہ" جیسے انسانے نئے مانیکی تشکیل میں معاون ہیں۔ علاوہ یہاں یا انسانے تکنیک کے تجربوں کے علاوہ ہیں۔

گاری اور لن کاروں کا مسئلہ آگے لٹنے کا ہے۔ مگر تجربہ کی یا علامتی انسانہ تاریخی دشواریوں کے باعث گاری کی ترسیل کی پہلا نہیں کرتا وہ خود کو اعتماد تک محدود رکھتا ہے۔ یہاں اعتماد کا مسئلہ زیادہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے لن کی گفتگو کے دوران لن کار کے داخلی قاری کے علاوہ دوسرا کوئی رخصتاس موجود نہیں ہوتا جیسے رد عمل کے ذریعہ خبر دے کہ اعتماد کی تحلیل میں کیا نچ رہا ہے اور اسے کہاں کہاں اور کندہ میں لاتی ہیں۔ طرہ یہ کہ لن کار کا داخلی قاری اس کی برہین مالک کا ظہار ہے۔ چنانچہ لن کار کا پہلا مسئلہ اپنی اصل پر بھروسہ اور P.D کا ہے۔ علامتی انسانوں کی دشواری یہ ہے کہ تحقیق کے دوران ایک شدید جسم کی اسجری قہر یا تاثر کی صورت پہلے عیا ہوتی ہے، اس کیفیت کا استعاروں یا تشکوں کا جامہ پہنانے کا مسئلہ بعد میں آتا ہے۔ یہ تمثیلی انسانوں کے برعکس ہے جس میں خیالات اور قصوات کو پیش کرنے کے لئے مناسب انکسار یا استعارے تلاش کئے جاتے ہیں۔ ہم علامتی اعتماد کی دوسرے فن کاروں کے درمیان پر نظر اال سکتے ہیں۔ مثلاً بلراج کوئل، نگار پاشی، احمد آتش وغیرہ ایسا علامتی حصار خلق کرتے ہیں جس میں جانیہ کو زیادہ قلب الیحد سے نہیں گذرنا پڑتا۔ بلکہ زیادہ تر روایتی طائفے کام چل جاتا ہے۔ ان کے یہاں ہی گرفت کا احساس اچھوتے بڑے کو چلتے میں لینے کی وجہ سے عیا ہوتا ہے۔ اسلوب اور وقت میں نامانوس اکثر سے پناہ یا مرد کا مل دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف سرچرہ پکاش، بلراج

میں راہ انور سہا، رشید امجد، احمد یوسف، شفق، شوکت حیات وغیرہ ہادیہ کی ادھوری یا مکمل قلب ماضی کی بنیاد پر  
سے استعارے خلق کرتے ہیں جو ان کی طاقی بہت کے کام آتے ہیں۔ چنانچہ یہ انسان ہر ایک وقت تمثیل اور  
طاقی اظہار کے دو ہرے مسائل کا سامنا کرتے ہیں۔ نظائری استعارہ ماضی سے ہادیہ کی تشکیل میں رشید امجد اور  
آخر یوسف کے السانے قابل توجہ ہیں۔ وہ سمندروں کو قطروں میں اور ریگزاروں کو اردوں میں اجڑاتے ہیں یا  
اس کے برخلاف وسعت اختیار کرتے ہیں۔ آخر یوسف کے دیو مالائی استعاروں کی لڑی میں جو لکھو جھلکاتی ہیں  
اپنی اندلی ناچار طاقی بہت رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے یہاں مسئلہ عدول بان یا ہادیہ خلق کرنے کا ہے۔

نئی اور ذمہ دہان کا مسئلہ حل کرنے کے لئے فن کار نے ارد گرد کے ماحول کو ابھی طرح کنگا لنے کی  
کوشش کی ہے۔ انتظار حسین "زرد کتا" میں داستانوں اور جمعی مرزا اظہار کی بازیافت کرتے ہیں۔ اور سجاد شہری  
میلیم کے استعاراتی استعمال میں پیش پیش ہیں۔ امجد داؤد "چاب گہر ایک" اور "د" میں خبر کے مٹروں سے  
ایسے فطری اور غیر فطری ماحول کا تصادم مرحم کرتے ہیں جو مفاد ہو گئے ہوں۔ چھاپے پر فنی صورت ازل سے  
پہلا کرنے کی ایک خواہش کے باوجود اظہار کی فصل میں غیر معمولی قفل ابھارتی ہے۔ سرد ماحول کو ذمہ کرنے کی  
ایک طرح کی کوشش ہے۔ مرزا حامد بیک "نزع محرب" میں Constellation یا نجوم کے اثرات سے پیدا شدہ  
مرعبت اور عقلا طبیعت سے ایک نئی صورت حال خلق کرتے چلے جاتے ہیں۔ مرزا شہری کہتا ہے ذمہ کی پاس کی قفل  
خلق گرفت، عمر کے کارآمد مدد گار کی پانچ ماری، ماحول کی ذہرناک کیفیت پر ساری باتیں اظہار میں مانا جاتی ہیں  
اور منہرے چھو کی مرکزی طامست مرزا ابھارتے لگتی ہے۔

مسئلہ یہ رہا ہے کہ انسانوں میں طامست کی ضرورت کیسے اور اس کے بھرپور اظہار میں فن کار کو بڑی حد  
تک کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔ طامست ایک شدید تاثر سمجھ دیتی ہے اور قصہ ختم۔ سوال یہ ہے کہ فن کار طامست کو  
ظہور کرنے میں کتنا انتظام ہمارا انجام کرتا ہے تاکہ طامست تعالیٰ کی سطح پر گہرا طے؟ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مرحد  
پاکش کا "بکرا" طامست کی شکل کرنا کوشش کرتا ہے، حالانکہ یہ بات اسی مخصوص السانے پر محیط ہے۔ ہادیہ کی سادگی  
کے باوجود جب اچانک کہیں کے پرلے صدمے سے فصل کاٹتے ہوئے بھوکا کی دعوں سے نظر آتی ہے حسیبیت  
کی ایک حیرتور دراز طامست ہے۔ پھر ایک ایک نقطہ قاری کو حیرت میں ڈال دیتا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہادیہ اور اس  
کے پڑے تو سیکھتے میں آتی گئے ہیں ساتھ میں قاری بھی سناتے میں آ گیا ہے۔ بھوکا غیر بشر سے مافوق البصر صورت  
میں قفل ہو کر ذمہ طامست بن جاتا ہے۔ یہ طامست اپنی وقت اور جذباتی طارے کی عادی طور کی ہے۔ یہ قلب  
ماہیت کا قفل ہے۔ طامست کے چہرہ واضح ابعاد غور طلب ہیں۔ بھوکا کہیں اور فصل کے آرکی ٹائپ کی جسم ہے۔  
کہیں کانٹے کی رسم سے وابستہ ہے۔ بچاوت کے دراز میں شامل ہے اس کے جود میں گاؤں کا بچہ موجود ہے۔  
دراز سے حلق ہے۔ تاریخ سے لٹک ہے اسے خالص تعلیم ہیں۔ ہادیہ کا حکم مانا ہے۔ عزت کرتا ہے۔ مگر  
ان سب باتوں سے ماورا بھی ہے اس کا طرد عمل جدید وقت کا ہے۔ برخلاف اس کے ہادیہ کا قلم دھند اور  
جھنجھلاہٹ، اس کا بچہ کھانا ایک روایتی قفل کا طرز عمل ہے۔ یہ وہی اس کا ہے جس نے فصل اکاٹنے میں تلخیں  
جھلیں مگر فصل سننے کا وقت آنے پر Frustrated ہو گیا۔ بھوکا کا طبع ان نئی اور طامست اس کا مسکرا نا بھر ہادیہ

کا اعتبار ہے۔ یعنی ہم اور خصوصاً فرد و فردوں کی حیرانی ہے سب کے سب ایسے ہوئیں کی لڑائی کرتے ہیں جو علم  
یعنی مکی ہو۔ بھوکا کی قوت اور اور اس کی کشش قوت میں جاتا ہے۔ اس خود میں جان پڑتی ہے۔ اعلیٰ گوشت و  
پست اختیار کرتا ہے۔ جہاں اس کے ہاتھ میں خود بخود جاتی ہے۔ وہ کھیت، ہوئی اور پھانت سے ملتا۔ جس انداز  
میں طاقت کھینچتا جاتا ہے۔ یہ طاقت کا Centripetal force ہے۔ ایسا لگتا ہے دنیا میں ایک افق  
وحد کا اضافہ ہو گیا ہے۔ جہز صرف اس میں ہے بلکہ شہر ملک اور وہ دنیا ملک میں بھی موجود ہے اس کا وجود ہر  
اور ہر فرد میں ہے۔

اس سائنس میں قائل زبان اس لئے رواجی ایجاد کی ہے کہ نہ تو یہ نظر ہوئی کا ہے۔ اگر انسان بھوکا کی  
نی سب سے تشکیل پاتا "بھوکا" کی طرح زبان بھی transform ہو جاتی۔ کیا مہم حاضر کا شعور دہرے مانیہ  
طلب کرے۔ یعنی خارجی اور داخلی مانیہ

سبیل یہ مکی ہے کہ سرچند پر کاش نے اسطوری کردہ تخلیق کر دیا مگر اس کی سب کو دور تک پہنچانے کا جو  
تکم نہ ہو سکے۔ کیا "بھوکا" ایک طویل انسان بن سکتا تھا جو ماحول کے مختلف ابعاد کو چھاتا چھٹکا ہوشیار کر اور  
ظلم جاتا جاتا جاتا؟ شہری ماحول کی تشکیل اور طاقتی مانیہ کے طور پر رشید احمد "شہر سالی دنیا اور ثابت" کی سب پر  
نئے نظموں اور ارد گرد کی اشیاء میں حساسیت بھر دیتے ہیں، ان میں زندگی اور حرکت جگا دیتے ہیں۔ مادی قلب  
ماویہ مانیہ، ماحول اور فرد کی سوچ میں ہے۔ مکالموں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہے۔ مانیہ میں حقیقت اور خوب  
کے تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ طاقت کو امانت سے پہلے مانیہ کو طبعی کرنا کیوں  
ضروری تھا؟ شاید اس لئے کہ مادی اور ذمہ خود کی کامر ماحول مانیہ میں بھیل کر قاری کو غیر دلچسپ اور بے کیف  
کر دیتا۔ رشید احمد کے اس انسان کا قائل مونیہ سید کے انسانے "مات دھما انہی" سے کیا جائے تو ہم دیکھیں  
کے کہ آخر انہی انسانہ تحریر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں جسمانی یا مادی قوت جو طاقت کی تشکیل کا باعث ہے،  
مقنود ہے۔ رشید احمد کے انسانے کی طرح یہاں بھی از دہائی زندگی کی مادی اور نفسیاتی تخلیق ظاہر ہوتی ہے۔ سات  
والے جسمانی کا استعداد افق اختصرت نہیں ہے۔ مگر رشید احمد کے یہاں اچانک زن و شوہر کی تخلیق سے ایک افق  
ابھر جانے کی تجسیم انسانے کو مطلقیت سے ہٹا کر مادی ہے۔ یعنی گذرتی عمر کے ساتھ مہم حاضر کی جوئیں  
اس طرح مہم ہوتی ہے کہ صورت کی مرد سے بے اعتباری اپنا داخلی تاہم لئے ہوئے الگ حیثیت اختیار کرتی ہے۔  
چنانچہ جب انکسرت ہوا جو زن و شوہر کی ملاحک کی تجسیم ہے، ایک ساز بجاتا ہے اور اس کی آواز پر صورت نفس  
کرتی ہے۔ صورت ماحول کی plurality کو اجتماعی طور پر بھی بچھانا گیا ہے۔ یہ انفرادیت یا فردیت کے اظہار  
سے مانع کا حصہ ہے اس لئے کہ چڑھیوں کے یہاں بھی بیوا و دیوار پر بیٹھا ہے اور اس کی ساز پر ہڈی کی صورت  
رقص کرتی ہے۔ اگرچہ رشید احمد کی تشکیل کردہ طاقت میں بھی قلب مادی کا عمل ہے مگر یہ بیوا و سرچند پر کاش کے  
"بھوکا" کے برخلاف مکی خارجی نے کی داخلی تجسیم ہو کر داخلی صورت حال کی داخلی تجسیم ہے جسے خارجی ہٹا کر  
کیا گیا ہے۔ جوئے میں تاریک نہیں ہے، بلکہ داخلی کیفیت ہے۔ مانیہ طور پر یہ شہر کا سبیل ہے۔

سرچند پر کاش اور رشید احمد کے انسانے اور مکی اور شہری فضا کی پروردہ مانیہ چند مسائل کو ختم دیتی

ہیں۔ مثلاً۔

☆ کیا جی زبان کی تشکیل میں داستانِ زبان کی بازیافت ضروری ہے؟ اپنی علامتی اور استعاراتی زبان کی تخلیق اس لیے ضروری ہے کہ آج کی جی اور جذباتی روش پہلے سے بہت مختلف ہے؟ کیا انسان مجھے جاننے کی صورت میں آگے بڑھ سکتا ہے؟

☆ کیا علامت کا مافوق الطبیعت اور مافوق البشر ہونا ضروری ہے؟

☆ کیا علامتی انسان اجتماع سے کٹا ہوا ہے یا اس کے ابہام اور obliqueness کی وجہ سے ایسا گمان ہوتا ہے؟

☆ کیا دریافت شدہ تکنیک اور ریٹنٹ کی میکانیک استعمال کرنا زیادہ بہتر ہے بہ نسبت اپنی تکنیک اور ریٹنٹ کی راہ نکالنا؟

(یہ مضمون ”نیا افسانہ دہائی اور مسائل“، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء میں شامل ہے۔ آج تک جس برس بعد ہم دیکھتے ہیں کہ وہاں جاننے والا انسان لکھنا عام علامتی روش ہے۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آج پھر سارے امکانات کے جسم کے علامتی انسان کے اندر روش ہیں۔ افسانوی پیش نظر اس لحاظ سے امید افزا ہے۔)

☆☆☆



## جدید افسانے کے فکری عناصر

شہزاد مظفر

افسانے میں دانش اور اندازِ الفیاض ضرور ذکر آئے ہی بعض ناقدین کی تجزیوں پر عمل نہ جاتے ہیں اور نیا پسے افسانوں کی یہ کہ کد مت کرتے ہیں کہ اس طرح افسانہ جو محفل ہو کر اپنی اہمیت گنوا دیتا ہے اور افسانہ افسانہ نہیں رہتا الفیاض جاتا ہے۔ یہ وہ ناقدین ہیں جو خیالی طور پر بحالیت پسند واقعہ ہوتے ہیں اور ان کے نزدیک ادب کا معیار سوائے لطفِ محوِ ذی اور عینِ حقیقت کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ ایسے لوگ جو افسانے کا معیار صرف تفریحِ طبعی تصور کرتے ہیں، انھیں فکری ادب ہی نہ جاتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ فکری ادب ادب نہیں ہوتا۔ ادب ضرور ہوتا ہے، لیکن وہ جمید ادب سے ان محفل میں لطف ہوتا ہے کہ اس کا صرف ایک معیار ہوتا ہے اور وہ ہے تفریح، لیکن جمید ادب گھنے دلوں کا معیار صرف تفریح نہیں ہوتا۔ یہاں سے ادب کے بارے میں دانش گھر پر مدد لطف نظر پڑے سامنے آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ادب کی دو لطف قریبیں بھی۔ ایک نظریے کے مطابق زندگی کی تسخیر، تعبیر اور تفہیم، لہذا یہ وہ محفل ہے جہاں جدید فکری ادب کے دائرہِ جذبِ قائل قائم ہوتا ہے۔

ادب کا معیار اگر زندگی کی تعبیر و تفہیم ہے تو یہ لیکن وہ نہیں کہ ادب، خصوصاً افسانہ، ناول اور لہجہ زندگی کی آگے اور شعور سے نکلنے والی زندگی کی آگے اور شعور ہی وہ ہے، جسے ہم بصیرت کہتے ہیں۔ بصیرت وہ ایسا نکتہ ہے جس سے بڑے اور عام ادب میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ دنیا میں بہت سے ایسے ناول نگار ہیں، جن کے ناولوں کو دلی مروجہ حاصل نہیں ہوتا۔ اگر ایسا کیوں ہے؟ اسے مثال دے کر یوں کہا جاسکتا ہے کہ وہ لکھنے میں خود ان کے حصہ کیسے نالوار ہیں، جن کے ناولوں کی تصاویر اشاعت کر دینے تک پہنچتی ہے، جن کے ناول ان ناول نگاروں کے معیار پر مبنی معیار سے تڑپتے ہیں، اس کے باوجود ناقدین یہ کہہ سکتے ہیں، کہ ان ناول نگاروں کے حصہ کیسے نالوار ہیں، جن کے ناول نہ تو ناول کی کلاسیکی تعریف پر پورے اترتے ہیں اور نہ معیار پر۔ کیا اس کی وجہ محفلِ ناقدین کا ادبی تعصب ہے یا کوئی اور وجہ ہے؟ ناول کے ناقدین معیار کی ناول کے لیے جن حاکم کو ضروری قرار دیتے ہیں ان میں پاٹ، کہار، لکھاری، موردِ فکر، باتوں کے ساتھ جس عنصر سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے وہ صحت کا نقطہ نظر یعنی پائمن آف دیو ہے، جسے آپ جانتے ہیں تو صحت کا نظریہ حیات بھی کہہ سکتے ہیں، یہ حال کیا اچالی ضروری ہوتا ہے، جس کے بغیر ادبی محفل میں ناول، ناول نہیں ہوتا۔ کیا ناول دوسرے لکھنے میں زندگی کی بصیرت کہلاتی ہے۔ بصیرت (ڈائن) صرف ناول کے لیے ہی نہیں ادب کی تمام اقسام کے لیے ضروری ہے، جن میں شاعری، افسانہ لکھاری، ناول لکھاری اور ڈراما لکھاری سب کچھ شامل ہے۔

ہمیرت کا تعلق فکر سے ہے اس لیے انسان اسے فکر کے مختلف گوشوں اور دایروں سے حاصل کرتا ہے، جن میں مذہب بھی شامل ہے اور تصوف بھی، حکمت اور فلسفہ بھی شامل ہے اور زندگی کا براہ راست مطالعہ تجربہ اور آگہی بھی اس کے لیے مصنف کو کسی خاص درجے کا پابند نہیں بناتا جاسکتا۔ ہمارے سامنے کلاسیکی شعرا میں خلیفہ اور صوفیاء میں ابی عربی کی مثالیں ہیں، جنہوں نے دین، فلسفہ اور تصوف کے براہ راست مطالعے سے زندگی کے بارے میں آگہی حاصل کی اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کیا۔ دوسری جانب غالب کی مثال مضموع ہے، جنہوں نے اگرچہ فلسفہ اور حکمت کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا، لیکن زندگی کے تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں ان کے ذہن میں حیات و کائنات کے بارے میں جو تجرید انگیز سوالات پیدا ہوئے، انہوں نے انہیں اپنی فہم و ادراک کے مطابق کہنے کی کوشش کی اور ان کا اپنے اشعار میں ذکر کیا۔ ان تمام مثالوں سے ثابت ہوا کہ آج کے عہد میں کوئی بھی ادبی تخلیق، مگر اور دانش و ادب کے حاصر کے بغیر تخلیق نہیں ہو سکتی، خواہ فکری حاصر کی کوئی بھی صورت کیوں نہ ہو۔ ضروری مصدی کے ادب میں دانش و فکری کا عنصر ضروری ہو گیا ہے۔ اس سے قبل شاید یہ ضروری نہیں تھا اس لیے کہ اس وقت تک دراجی معاشرے میں حیات و کائنات کے مسائل تقریباً طے شدہ تھے۔ نہ خدا کے وجود کے بارے میں شبہات پیدا ہوئے تھے اور نہ انسانی وجود کی معنویت کے بارے میں انسان اس قدر حساس و پریشان اور حطرب تھا۔ ساری قدریں محکم تھیں، لیکن مصنی، انقلاب کے بعد پھر مل سائنس کی ترقی کے ساتھ ساتھ اچانک ساری قدریں اور محکم ملایمیت ہو گئے اور انسان نے نئے سرے سے حیات و کائنات کی ادب، خصوصاً اپنے وجود کی معنویت کے بارے میں غور کرنا شروع کر دیا اور اس طرح دیگر علوم کس طرح انہوں نے فلسفہ میں بھی فکری ضرورت آگیا اور خالص ادب اور خالص فن کا تصور بیدار ہوا (آؤٹ لٹ) ہو گیا۔ یوں تو کسی بھی عہد میں فنون لطیفہ خصوصاً ادب میں فکری عنصر جس طرح غالب و جبران بن چکا ہے، اس سے قبل بھی نہیں بچا آج کے عہد میں ادب کے معنی ہی فکری ادب ہے۔

اس سے قبل ناول کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ ناول صرف کہانی بیان کرنے کا نام نہیں ہے۔ ناول کا مقصد حیات الفردوسی بھی ہے، اس سے قبل تک ادب میں فکری عنصر صرف ناول تک محدود تھا۔ شاعری اور انسانہ نگاری کے لیے یہ ضروری تصور نہیں کہا جاتا تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ شاعری کا تمام تر اظہار عہدوں کے جذبات پر ہوتا ہے، اس لیے شاعری فکری تحمل نہیں ہو سکتی حالانکہ یہ جملہ لہجہ مہمل اور مضحکہ خیز ہے۔ اردو ادب فکری کے کلاسیکی شعرا میں کوئی ایسا شاعر نہیں، جن کا کام فکری حاصر سے خالی ہو۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فکری حاصر نے ہی ان کی شاعری کو عظمت بخشی ہے۔ اس لیے بڑے کلاسیکی شعرا میں سے اس ضمن میں کسی کی بھی مثال نہیں لی جاسکتی۔ یہ خیال غلط ہے کہ شاعری صرف جذبات کا اظہار کا نام ہے اور فکری شاعری کے لیے ہم قائل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جدید میڈیکل سائنس خصوصاً نفسیات نے ثابت کر دیا ہے کہ فکر اور جذبات بالکل الگ چیزیں نہیں ہیں اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جذبات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور فکر کی سرحد کہاں سے شروع ہوا۔ اصل انکار و جذبات ایک دوسرے سے اس قدر گھلے ملے ہوئے ہیں کہ ان کے درمیان فرق مشکل ہوتا ہے، تاہم عام زندگی میں انسان میں طبعی خواہشات کا اظہار کے وقت جذبات غالب آ جاتا ہے اور اس کی شدت کم ہوتے ہی



پلاٹ کے بجائے محض ایک خیال، ایک جذبہ اور ایک کیفیت کی بنیاد پر لکھا جانے لگا ہے۔ شاید اس لیے کہا جاتا ہے کہ مونا اپنے لیے ہی ایسا اپنے ساتھ لایا ہے۔ میں اپنے اس خیال کو مثال کے ذریعے یوں ظاہر کر سکتا ہوں کہ اگر انسان نگار زندگی کی بے معنویت کو انسانی کا موضوع بنانا چاہے تو وہ انسان کے لیے کون سا ایسا اختیار کرے گا؟ فرض کیجئے اس نے اس کے لیے روایتی طرز اظہار اختیار کیا تو اسے سب سے پہلے پلاٹ (اجتماع) بنانا ہوگا۔ جو کہانی کی بنیاد ہے۔ اس کے بعد کردار وضع کرنے ہوں گے۔ اس کے بعد بعد واقعات کے تانے بانے کے ذریعے کہانی بیان کرنی ہوگی۔ اس طرح وہ اپنا مقصد ظاہر کر سکے گا۔ دوسرا طریقہ طاقی طرز اظہار ہے جس میں انسان نگار چند ملاحظوں، استعاروں اور تنبیہوں کے ذریعے اپنی بات کہہ جائے گا۔ سوال یہ ہے کہ کون سا اسلوب کس مواد کے لیے موزوں، مناسب اور موثر ہے۔ اس کا فیصلہ انسان نگار کو کرنا پڑے گا۔ میرا خیال ہے کہ انسانی کی جدید تکنیک اور جدید ذرائع میں فکر انگیز انسان کے لیے نئے امکانات موجود ہیں، انہیں کوئی عقلی ذرائع میں نہیں۔ میری ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں ہوگا کہ خیال المراد انسان کے معانی تکنیک اور ذرائع میں کیسے ہی نہیں جاسکتے۔ یقیناً کیسے جاسکتے ہیں، لیکن جیسا کہ میں نے اس سے قبل عرض کیا ہے۔ اس کے لیے بڑی مہارت، چابک دستی اور بصیرت کی ضرورت ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ گہری حواس کا جدید انسانوں میں جس قدر شدت اور توازن کے ساتھ اظہار ہوا ہے، روایتی انسان کے میں نہیں ہوا۔ اسی لیے میں نے بحث کے لیے جدید انسان نگاروں کا انتخاب کیا ہے۔ میرا مقصد چند انسانوں کے تجزیے کے ذریعے اپنا موقف واضح کرنا ہے۔ اس لیے میں نے نمونے کے طور پر چند انسانوں کا انتخاب کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں جن دوسرے فکر انگیز انسانوں سے بحث نہیں کی، وہ خیال افرو نہیں۔

جدید انسان کے میں گہری حواس کی محدودیتیں انظار حسین کے انسان کے "غواب اور نقد" اور "مات" میں ملتی ہیں۔ ان دونوں انسانوں کا مرکزی موضوع جبر ہے۔ انسان جبر کے دائرے میں اس طرح گمراہا ہے کہ لاکھ کوششوں کے باوجود وہ اس سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا اور اس کے گرد گھومتا رہتا ہے، نازل سے ایک۔ یہ جبر تاریخ کا بھی ہو سکتا ہے اور سیاست اور معاشرے کا بھی اور انسانی تقدیر کا بھی۔ انسان اس خطرے کے تحت مجبور محض ہے اس کے اختیار میں کچھ نہیں۔ وہ پس ہوتا چاہے یا جبر اور مارجن کی طرح یا مہرہ۔ جسمیں میں اور سی سی فیس کی طرح، جسمیں ایک ارنی حالت نے ناقیامت کا کردہ گناہوں کی پاداش میں مزاجیت پر مجبور کر دیا تھا۔ جبر کے موضوع کو مرکز بنا کر جبر کی ابتدا سے آج تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، اس کا کس کا پتہ جسمیں میں ہو گا کہ کسی سی فیس یا انظار حسین کا مارجن مارجن۔ یہ سب جبری کی داستانیں ہیں۔ کوئی قدیم اعمار میں اور کوئی جدید اسلوب میں۔ انظار حسین نے مارجن مارجن کی قدیم اساطیر کو بالکل نیا مضمون دیا ہے، جن کی اس سے قبل اور انسان کی تاریخ میں مثال نہیں ملتی۔

مارجن مارجن کے قصے سے کون واقف نہیں۔ اس داستان سے چھوٹے بڑے سب ہی واقف ہیں، لیکن انظار حسین نے اسے اپنے انسان کے "مات" میں داخل سے اعمار میں اور نئی صورت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مارجن مارجن کو یہ سہا ربی دیواری چائے کے بعد اچانک احساس ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ بکا مادہ لائینی ہے اور

دیوار پر چاٹ کر، ابھی اس کے باہر نہیں نکل سکیں گے۔ ایک اقساں ملاحظہ ہو:

”پہلے وہ دن کب آئے گا جب ہم یوں لے جو گے ہوں گے فی الحال تو کیا لگا ہے کہ ہم پھر اسی اس لیے ہوئے ہیں کہ اس دیوار کو چاٹتے رہیں تا آنکہ موت ہمیں چاٹ لے۔“ مارجن کا۔ ”بھریو لا،“ ابھی ابھی مجھے لگا ہے کہ میں موت نہیں آئے گی، جیسے ہم اس دیوار کو نازل سے چاٹ رہے ہیں اور بعد تک چاٹتے رہیں گے۔“ کہتے کہتے اس نے نال کیا۔ ”بھریو لا،“ ہم بھی کسی مال کے چکر میں آ گئے ہیں۔ اس نے ہمیں کتے کے بال سے ملنے کرنے نہیں دیا اور دیوار چاٹنے پر لگا دیا۔“

”یہ کیا کہہ رہا ہے؟“ مارجن، مارجن کا کہتے تھے۔

”میں نہیں کہہ رہا ہوں مارجن، یہ دیوار نہیں چکر ہے۔“

یعنی نسل دور خیال کا احساس ہی آگیا ہے۔ آج کے چل کر سمیرت بن جاتی ہے۔ مارجن، مارجن کی بات مان لیتا ہے کہ یہ دیوار نہیں جھرت کا چکر ہے، لیکن وہ مارجن سے کہتا ہے کہ یہ یار مار یہ چکر بھی ہے تو آج مات ہم اسے قسم کر دیں گے۔ تو دیکھتا نہیں کہ ابھی اول مات ہے اور ہم نے کتنی دیوار چاٹ ڈالی ہے۔“ مارجن دیوار چاٹنے کے لیے مستعد ہو جاتا ہے، لیکن مارجن اس کے لیے آمادہ نہیں ہوتا۔ وہ جاروت کے لادو پ جا کر بیٹھنے اور اثر سے کہانی سننے کے لیے بے تاب ہو جاتا ہے۔ کتنے ہی سال گزر گئے۔ انھوں نے ان لادو نہیں دیا اور نہ کوئی کہانی سنی۔ سارا وقت دیوار چاٹنے میں صرف ہو گیا۔

یاد رہی کتنے دن ہو گئے کہ ہم نے لادو پ جا کر بیٹھے نہ کوئی کہانی سنی۔ ایک دم سے کتنے بولے برسے لادو مارجن کے تصور میں زعم ہو گئے۔ بیچ میں داکٹی ہوئی آگ، اور گرد بیٹھے ہوئے لوگ، ہر عمر کے، کوئی جوان، کوئی بوڑھا اور درمیان میں بیٹھا ہوا کوئی بزرگ کہ مات کے چلو کے ساتھ کہانی کا چارو چکا رہا ہے۔“ یار تو بیان مجھے کیا کھلا پھول جائے گا۔“

”بھریو ابھی بل“

مارجن پر مارجن کی بات کا اثر ہوتا ہے اور وہ دیوار پر چاٹا ہوا ذکر جاروت کے لادو پ اشار سے کہانی سننے کے لیے چل پڑتے ہیں، لیکن جب وہاں پہنچتے ہیں تو دیکھتا ہوں کہ یہ۔ وہ وہاں کسی کو نہیں پاتے۔ نہ لادو اور نہ لادو والے، بلکہ کوئی لادو چل نکلی، کچھ ٹھٹھی مارا، کچھ ٹھٹھے کو ملے، لگا تھا ایک زمانے سے یہاں لادو گرم نہیں ہوا۔ دونوں حیران ہوتے ہیں کہ آخر کیا کیا ہے۔ یادوں پر کیا گری کہ لادو چھوڑ گئے۔ بہت دیر کے بعد اصر سے ایک آدمی کا گزر دھرتا ہے۔ مارجن اسے روک کر پوچھتا ہے ”بھائی آج کی شب یہاں لادو گرم نہیں ہوا؟“

”لادو؟ کیا لادو؟“ یہاں تو کوئی لادو گرم نہیں ہوتا۔“

”اچھا جاروت کہاں ہے؟“

اس آدمی نے مارجن کو غور سے دیکھا۔ کب کی بات کر رہے ہو۔

جادو نے مدت ہوئی یہ لہجہ چھوڑ دیا۔ وہ اب حویلی میں رہتا ہے۔ اس وقت آتشخان کے سامنے بیٹھا ہوگا؟

”حویلی؟ وہ کیا ہوتی ہے؟“

آدی نے پھر دونوں کو غور سے اور حیرت سے دیکھا: ”تم بالکل جنگلی لگتے ہو۔ حویلی کو نہیں جانتے کہ کیا ہوتی ہے۔ اور پھر دیواریں، سوائی چھتیں، بھاری دروازے۔ بس یہی حویلی ہوتی ہے۔“

”دیواریں بھی۔ اچھا دو جادو نے دیواریں کھڑی کر لی ہیں۔“

یاجوج، ماجوج حیران رہ گئے۔ پھر پچھا، کیا شر کہاں ہے؟

”اشر؟۔۔۔ اچھا وہ بڑا حلقہ۔ گوہر زمانہ ہوا سر گیا۔“

”اشر سر گیا ہے۔“ دونوں نے قہر سے پچھا اور فسوس کرنے لگے۔

پھر پچھنے لگے: ”اچھا اشر کا بیٹا عوام ہا رہا یا ر تھا، کہاں گیا ہے؟“

”ہتھو ہو۔ یہیں، مگر اس وقت قلم دیکھنے گیا ہوگا؟“

”قلم؟“ یاجوج، ماجوج بہت چکرائے۔

آدی ہنسا: ”اب تم پچھو گے قلم کیا ہوتی ہے۔“

”نہیں، اب ہم کچھ نہیں پچھیں گے۔“ انھوں نے خٹخٹا سانس بھر کر

کہا اور واپس ہو گئے۔

یاجوج، ماجوج واپس اپنے غم سے پھا گئے۔

”یار، دنیا بہت بدل گئی ہے۔“ یاجوج سوچتے ہوئے بولا۔

”یار کہاں سے کہاں پہنچ گئے۔“ ماجوج تلخ سی ہنسی ہنسا۔ ”ہم یہاں

دیوار چائے رہ گئے۔ وہاں یاروں نے دیواریں کھڑی کر لیں اور چھتیں پاٹ

لیں۔“ زکا، خٹخٹا سانس بھر اور دکھ بھری آواز میں بولا: ”ہم تو دیوار کو نہ چاٹ

سکے۔ دیوار ہی نے ہمیں چاٹ لیا۔“ ہم نے اپنے کتے روز و شب اس دیوار پر

صرف کیے اور دیوار ہے کہ جوں کی توں کھڑی ہے۔“ اس وقت یاجوج بھی

بہت دنگی ہو رہا تھا۔

”روز و شب“ ماجوج نے ٹوکا: ”مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہماری ساری

زندگی ایک لمبی رات ہے، جس کے صبح میں صبح محل ہمارے رات بھر کے

کیے کرائے کو کار ت کرنے کے لیے آتی ہے۔“

یاجوج، ماجوج خامس ہو کر سو جانا چاہتے ہیں لیکن ان کی خیر میں اطمینان نہیں ہے۔ وہ آئیں میں ہانچیں

کہنا چاہتے ہیں، لیکن ان کی زبان ان کا ساتھ دینے سے انکار کر دیتی ہے اس لیے کہ دیوار چائے چائے زبانیں

اپنی دلی ہوشیاری میں کہ وہ زیادہ دل نہیں رکھتے۔ فلم کے سامنے سینہ پر ہونے کے بجائے بزدلی کے ساتھ سر جھکا لیا اور خاموشی اختیار کر لیتا اور اصل جبر کو تسلیم کر لیتا ہے۔ بزدل جبر کو خاموشی کے ساتھ بڑبڑاتا ہے کہ اس قدر مادی ہو جاتا ہے کہ اس کی زبان تنگ ہو جاتی ہے اور وہ جب زبان کھولنا چاہتا ہے تو نہیں کھول سکتا، اس لیے کہ مسلسل خاموش رہ کر زبان مٹی ہو جاتی ہے۔ یا جوج ماجوج کو کشش کے باوجود زبان نہیں ہلا پاتے۔ انتظار حسین اس پر کہتے ہیں:

”جب نہیں بولو گے تو زبان مٹی ہی چڑے گی۔ انا آپ کیا کرتا تھا کہ بولتے رہو کہ گو گئے نہ ہو جاؤ۔“

”ہے تو ٹھیک بات، مگر ایک وقت میں ایک ہی کام کیا جاسکتا ہے۔“

”ہاں ایک وقت میں ایک ہی کام کیا جاسکتا ہے۔“

ماجوج نے یا جوج کے بیان میں تھوڑی سی اصلاح کر لی۔ پھر کہنے لگا:

یار بھئی کبھی جب میں بولتا ہوں تو لگتا ہے کہ جیسے میں بول نہیں رہا۔ دیکھا رچاٹ رہا ہوں۔“

یہاں انتظار حسین نے دیکھا رہا لے کر ”لا یعنی کام“ کہہ کر بڑی مصحوبت پیدا کر لی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ انتظار حسین نے لایعین کا یہ تصور جبری نفس اور مصنف کا مواد و سادہ تر کے فلسفہ لایعین سے لیا ہے یا بیان کا خود ساختہ تصور ہے، لیکن اس مسئلے نے انسانے میں بڑی فلسفیانہ گہرائی پیدا کر دی ہے۔ وجوہات کے لایعین اسکل نے ادب اور زندگی کو ایک نیا تصور دیا ہے، جس کا مغرب کے عصری ادب پر گہرا اثر چڑا ہے۔ اردو میں اس کا خالی خالی اثر نظر آتا ہے۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ انتظار حسین اس فلسفہ سے متاثر ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے اس انسانے میں جو نیا دلی نظریہ پیش کیا ہے، وہ جبریت کا نظریہ ہے اور اس نظریے اور لایعین کے نظریے میں بڑی مشابہت موجود ہے انتظار حسین کا انسانہ ”نات“ ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

”آخر کا اس سے رہنا گیا۔ بے کل ہو کے اٹھ کھڑا ہوا۔“

ایک لمبی سی انگلی لی لی اور چلا دیکھار کی طرف۔

”کہاں؟“ ماجوج نے ٹوکا۔

”یار خیر تو آؤ نہیں رہی۔ میں نے سوچا کہ چلو چل کے دیکھا رہی کو“

چائیں۔“

”کاشمیر“

”کاشمیر کچھ بھی نہیں ہے۔ ہمارا نا تو اولہ ہائیں دیکھا رہا کچھ نہیں ہا (دیکھیں)۔“

”بھریہ لا حاصل مل کیوں؟“

”یار مجھے تو اب سب ہی کچھ لا حاصل اور لا یعنی نظر آتا ہے، مگر خالی ہے“

بیچارہ بکل۔ کم از کم مات تو کیے گی۔“

یاجوج نے قدم آگے بڑھایا، زبان نکالی اور دیوار کو چاٹا شروع کر دیا۔  
یاجوج بیٹھا نکلا رہا۔ دیوار چاٹتے یاجوج کو سمجھتے تھے اس کی زبان میں کھلی  
ہونے لگی، کیوں نہ میں بھی دیوار چاٹل شروع کر دوں۔ یہ تو پہل مل کر زبان  
کی کھلی تو جائے گی اور یاجوج اپنی لمبی زبان کے ساتھ وہاں پہنچا اور دیوار کو  
چاٹنے لگا۔

رات دھڑلے گئی تھی کہ یاجوج تھک کر دوساں لینے کے لیے نکلا۔ اس  
نے نظر بھر کر دیوار کو دیکھا اور بہت مطمئن ہوا۔ دیوار چٹ چٹ کر پٹی ورنی  
جتنی رہ گئی تھی۔ اس نے یاجوج کو ٹوکا: ”دیکھتا ہے، یہ دیوار کا تو آج ہم نے  
بھر کس نکال دیا ہے۔ سب اس میں رہ گیا ہے۔“

”ہاں ہم نے دیوار کو بہت چاٹ لیا ہے، مگر میں ڈر رہا ہوں۔“

”کس بات سے؟“

”اس سے کہ کہیں بھر مچ نہ ہو جائے۔“

یاجوج تشویش میں پڑ گیا: ”یاد تو لیکھ لکھا ہے۔“

بھر کیا کیا جائے؟“

”ہم سوائے دعا کرنے کے کیا کر سکتے ہیں؟“

بھر یاجوج یاجوج نے ہاتھ اٹھا کر دعا کی کہ ”اے اللہ، سب تیری

بخشنی ہوئی لمبی اور بھری رات اللہ کے لیے بہت ہے صبح کے شرے میں غلط

دیکھا جاوے کہ دھینے کو دفع کر۔“

الہائے میں رات و رات ظہار کی ایک مثال ملی حیدر ملک کے الہائے ”ایم کا جنم“ میں ملتی ہے۔ اس  
الہائے میں مصحف رکھتا ہے کہ آگ جنم میں نہیں ہوتی، آگ یعنی جنم ہر شخص کے اندر ہوتی ہے۔ اس لیے اگر  
آگ تلاش کرنی ہے تو انسان کے اندر تلاش کرنی چاہیے۔ اس الہائے میں آگ بنیادی طاقت ہے، جس کے  
ویسے سے مصحف اپنا مدعا بیان کرتا ہے۔ اس الہائے میں نہیں گزرا ہے۔ ایک آدمی ٹھنڈے مٹھو دھت کے نیچے آلتی  
پالتی مار کر بیٹھا ہوا ہے۔ دو نووارد اس کے پاس آتے ہیں۔ بھر برقی ہوائیں چلتے لگتی ہیں۔ گیان دھیان میں  
مصرول شخص دونوں نوواردوں سے کہتا ہے کہ ”اگر تمہارے گناہ جو جاتے بچھا چاہیے وہ تمہیں سے آگ لے آؤ۔  
ایک نووارد آگ کی تلاش میں روانہ ہوتا ہے اور ایک ایسی آبادی میں پہنچ جاتا ہے جہاں لوگ تلف قسم کے آزار  
میں مبتلا ہیں۔ وہ ان سے آگ مانگتا ہے، لیکن وہ آگ دھپنے سے گل اس سے ان کا آزار دور کرنے کے لیے کہتے  
ہیں۔ وہ پہلے اسے جیسی لین مریم اور بھر مری کلیم اللہ کہتے ہیں۔ وہ انہیں یقین دلاتا ہے کہ وہ ان میں سے کوئی  
بھی نہیں ہے، لیکن وہ اس بات پر یقین نہیں کرتے، بالآخر وہ آگ لے لیں وہاں آ جاتا ہے۔ بھر وہ نووارد آگ  
کی تلاش میں نکلتا ہے اور جنم میں پہنچ جاتا ہے اور جنم کے اندر سے آگ مانگتا ہے۔ وہ سنا ہے ”جنم میں آگ



کہاں؟ یہاں تو جو آتا ہے اپنی آگ خود اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ دوسرا خود ارد بھی نہ کام لوٹ آتا ہے اور اس آدی سے پوچھتا ہے: ”کیا واقعی آگ ہمارے اندر ہے، کہیں اور نہیں؟“ تو کیا ہم سب جہنم ہیں؟“ لفظ مطلقیت کے لیے چلے ہوئے آدی نے اس سوال کو سنا کر کوئی جواب نہیں دیا اور اپنی پائی مار کر آگھیں سوئے لیں۔“

پھر شخص عرفان انفرادی طور پر حاصل کرتا ہے۔ اس عمل میں کوئی کسی کی مدد نہیں کر سکتا۔ اپنی پائی مار کر آگھیں سوئے لیں اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ آگ (عرفان) انسان کا ذاتی عمل ہے جس کی تپش اور حرارت سے ہی وہ انسان کا آلودہ کر سکتا ہے۔ اسی قسم کا ایک اور انسانہ لہر ہاس ایم مرحوم کا ”چمکی جہت“ ہے جس میں مصنف نے مختلف ادوار کی علامات اور واقعات کے ذریعے خیر و شر کی ادلی نکلتش کو نہایت خوب صورتی سے دکھا دیا ہے۔ یہ انسانہ عام روایتی انسانوں سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں کوئی بات نہ کہانی بیان نہیں کی گئی ہے۔ یہ انسانہ ایک لہر اور ایک مرکزی تصور کے گرد گھومتا ہے اور مصنف نے ایک فلسفیانہ نکتے کو پیش کرنے کے لیے انسانے کا آنا آنا بتا دیا ہے۔ انسانہ ”چمکی جہت“ دراصل زندگی کی چمکی جہت ہے۔ اس میں مصنف نے زندگی کے نصب العین، امن، عدم تشدد اور انصاف جیسے بنیادی سوالات سے بحث کی ہے۔ انسانہ بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔ مصنف نے اس انسانے میں چند بنیادی سوالات اٹھائے ہیں۔ وہ یہ کہ حق کو باطل سے کس طرح الگ کر کے بچانا جا سکتا ہے؟ دکھ کا رسی ہے یا کارہ؟ برائی کو اچھائی کو اور باطل کو حق کسے کی کسوٹی کیا ہے؟ یہ ہے اس انسانے کا مرکزی خیال۔ مصنف نے ان سوالات سے بحث کرتے ہوئے باطل کا نکل، گوتم بدھ اور حضرت مسیح سے لے کر دینام کی جنگ کے انجام تک، سب کا جائزہ لیا ہے۔ انسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”تم کہتے ہو حق کے لیے باطل سے جنگ کرو، مگر آپس میں نہ لڑو۔“

”تم کہتے ہو یہاں دیکھ کا کارن ہے اور ملکیت شائق کی دشمنی:

کر کیشتر کے میدان میں میرے ہاتھ میں گوار دینے، فرات کے

کنارے مجھے آمادہ بننا کرنے یا سنا ہاتھ کے آشرم میں مجھے نردان حاصل

کرنے کے لیے آمادہ کرنے سے قبل یہ بتاؤ کہ وہ ساری فرات، کر کیشتر اور

سارناتھ، جہاں میں نہیں دیکھ سکتا اور میں، جو اسی میدان میں ہوں، کس طرح

باتوں کر دکھاؤں گا، صورت اور مداح کیا ہے؟ حق کو باطل سے کس طرح پہچانا

جائے۔ دکھ کا کارن ہے یا کارہ؟ دیکھو، ہم جہاں ہیں، جانا چاہتے ہیں کہ

برائی کو اچھائی کو حق اور باطل کو حق کسے کی کسوٹی کیا ہے؟“

یہاں جدید انسانوں سے زیادہ مثالیں دینے کی محتاج نہیں ہے۔ مقصد چند انسانوں سے مثالیں

دے کر اپنی بات کو سمجھانا ہے تاکہ یہ بتایا جاسکے کہ جدید انسانوں میں فلسفیانہ اور دانش ورانہ فکر کا کس طرح اظہار ہو

رہا ہے۔ آج کے دور میں انسانے میں دانش ورانہ فکر ہی جدید اور روایتی انسانے کے درمیان خط فاصل قائم کرنی

ہے۔ اس لیے جدید انسانے سے مکمل لطف اندوزی کی توقع مٹ ہے۔

## جدید افسانہ: استعارہ اور تراظف

وارث علوی

جدید افسانے کے مضمرات میں اکثر گہری چند نارنگ کا نام سرگرم ہے۔ ان کے نام گرامی کے بعد گہر مت فٹم ہوتی ہے اور دینار باطل کی سیرمیاں شروع ہوتی ہیں جن پر وہ لوگ چڑھتے اترتے نظر آتے ہیں جو پہلے تو حقے عالم تشریف کا نگارہ کرنے لیکن اب بھانت بھانت کی بولچوں کے خطاب میں گر تار ہیں۔ ان میں جس کا بول سب سے حق کہہ رہا ہے وہ مہدی جعفر ہیں۔ تنجید کے اس بنار جاری بھوانی فکر کی دلوں آگھیں بند اور تیسری آنکھ کھلی رہتی ہے اور اس کی پر ہلال نظر کا یہ ادنیٰ کرشمہ ہے کہ وہ جس افسانے پر پڑتی ہے۔ اور وہ ہر افسانے پر پڑتی ہے۔۔۔ تو افسانے کے گورے سے اسطورے کی وہ گائے پیدا ہوتی ہے جس کے بیگنوں پر جدید افسانے کی دنیا قائم ہے۔ تاثرک تنجید کے ایسے ہی دو چار پیدا ہو گئے تو عالم سنی شدہ شہر ٹھہر چکا ہوگا جسے سکون کعب کے ساتھ صرف وہ سادھوں سکنا ہے جس کی روحانی تربیت شدہ ازار میں ہوئی ہو۔

جدید افسانے پر نارنگ کی تنجید کا آغاز اس مضمون سے ہوتا ہے جو انھوں نے بلراج میں اور سرحد پر کاش کے افسانوں پر "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" کے عنوان سے رسالہ "شب خون" میں لکھا۔ اس موضوع پر تاحال یہ سب سے اچھا مضمون ہے۔ خصوصاً سرحد پر کاش کے افسانوں کا تجزیہ بصورت المردار ہے۔ بلراج میں راکے افسانے "ماچس" کی تفسیر افسانے کا بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی تو اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانے کی بعض پھریشز اس کے علامتی نظام کے تابع نہیں رہتے۔ انتظار حسین کے افسانوں پر نارنگ کا مضمون اچھا ہے۔ انتظار حسین پر محمد عمر سین کے مضمون کے بعد فن کی نئی جہات کی نشان دہی مشکل کام تھا لیکن نارنگ کو اس ضمن میں بھی غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ لیکن اس مضمون میں نارنگ Pedantry سے بچ نہیں سکے ہیں کیونکہ جو کچھ واضح ہے اس کی مالانہ وضاحت مدرس کی پیشروانہ جاری ہے۔ سلام بن رانا کی کے افسانے "انجام کار" اور انتظار حسین کے افسانے "نراری" کا تجزیہ بتاتا ہے کہ ان کا شوق عہدہ کشائی بے گورہ رفتوں میں بھی گر ہیں تلاش کرتا ہے۔ "انجام کار" جتنا سچ ہے (اور افسانہ سچ ہی ہے) کہ حقیقت پندانہ ہے) اسے بھی نارنگ ٹھیک سے گرفت میں نہیں لے پائے ہیں۔ یہاں وہ سچ ہی پر ڈوبے ہیں اور "نراری" کے تجزیے میں وہ ان گہرے پانیوں میں ڈوبے ہیں جہاں انھیں اس علامت کی تلاش تھی جو افسانے کو پاکستان کے تہذیبی اور سیاسی مسائل کا ترجمان بناتی۔ غرض معانی کو علامت کا یہ موتی ہاتھ نہیں لگا۔

لیکن نارنگ کے دلچسپ ترین مضامین وہ ہیں جو انھوں نے راجندر سنگھ بیدی پر لکھے ہیں: "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" اور "ایک باپ کا ڈھ" کا وہ تجزیہ جو "اعمال" میں شائع ہوا تھا۔ ایمان کی بات ہے کہ ان دونوں مضامین کو میں نے جب بھی پڑھا ایک نشہ سا چھا گیا۔ انتظار حسین پر محمد عمر سین کے مضمون کی مالانہ مضامین بھی گھیلی تنجید کے سمجھے ہیں۔ چوکی شاعری اور نثر کے کا آہنگ دیکھنے کے باوجود ان کا اسلوب

تقدیدی سٹر کی علامت برقرار رکھتا ہے۔ یہ بھی نقل حیرت کی بات ہے کہ اساطیر کا تذکرہ جدید افسانے کی رعایت سے زیادہ اہم ہے لیکن اس کے بھڑکنے نے نازک کو بیدی ہی میں نظر آئے، جو بنیادی طور پر حقیقت پسندانہ نگاہ ہیں۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ حقیقت نگاری اور علامت نگاروں کا الگ اور مختلف جرمی نہیں ہیں بلکہ ایک ہی نقل ہے جس کا بیڑا ہمارا حادہ ان مقامات میں نازک الگ ادب اختیار کرتا ہے؟ اگر ہم اتنی ہی بات سمجھ لیتے تو جدید افسانے اور تنقید کا بہت سا گہری انتشار دور ہو سکتا تھا۔ ہم نے عقلی اور غیر عقلی افسانے کی جو جہانانہ بڑ بڑکائی کر رکھی ہے، افسانے اور شاعری کے بیچ بڑا فرق جن رنگی ہے اور زمان کے عقلی اور غیر عقلی استعمال کی بحث میں جو حرکتیں کر رکھی ہیں وہ نتیجہ عقلی عمل کی ماریت سے لاطس کا۔ عقلی نقل ایک ادب، ایک رنگ، ایک وسیلہ اظہار کے ذریعے نہیں بلکہ ہزار ادب، ہزار رنگ اور ہزار وسیلوں کے ذریعے جلوہ افروز کیا گیا ہے، اور نثر ادب کی دنیا میں اتنی رنگارنگی اور شعور نہ ہوتا۔ اگر ہم یہ شعور سمجھ لیتے تو ہر جرمی کو اس کا مناسب مقام دیتے، اور کسی ایک جرمی پر ضرورت سے زیادہ وزن نہ دیتے مثلاً ہم جدید افسانے کے اسلوب کی اتنی تعریف نہ کرتے جتنی اس کے ناقص جسم پر مبنی ہوتی ہے، اور نہ ہی پائے افسانے میں اسلوب کی اہمیت کا انکار کرتے۔ ہر امر محض عین حقائق ہے۔ اسی طرح ہم جدید افسانے کی علامت نگاری کی طرف متوازن رویہ اپناتے تو ممکن ہے قاری زیادہ کشادگی اور ہمدردی سے اس کا مطالعہ کرنا اور علامت کے ہونے یا نہ ہونے یا کمزور ہونے کی کڑی نگرانی کی بجائے اسے استقامتی، نمائندگی یا حقایق سطح پر بھی قبول کرتا۔

ہمیں جانا چاہیے کہ افسانہ نقل کی مختلف سطحوں پر حرکت کرتا ہے کیونکہ افسانے کی دنیا اور دنیا کا عین حقائق سے لے کر نازک ترین احساسات تک کی دنیا ہے۔ اسی لیے افسانہ شعور ہی نہیں بلکہ تضاد اسالیب کی بھی اپنے ماحول میں محاکل رکھتا ہے۔ افسانے کا آرٹ کثیر الاصلیہ ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں، کیونکہ بیدی ہمارے نگار کے مطابق میں جو رد گزاشت دہکتی ہے وہ اسی نکتے کی فراموشی کا رسی کا نتیجہ ہے۔

بیدی کے افسانوں کو ہم حقیقت پسند افسانوں کے طور پر ہی دیکھتے آئے ہیں۔ ان افسانوں کی استقامتی اور اسطوری افسانے کم از کم میں تو اسی وقت واقف ہوا جب نازک نے ان کی طرف توجہ دلائی۔ "ایک باپ کا ذہن" اور "ایک چادر مٹی" کا حسن ہی نہیں بلکہ ان کی گنج حویلی بھی ان تنقید کے بعد واضح ہوئی۔ "گرچہ" میں استقامتی اسطوری اشارے اتنے واضح ہیں کہ نازک کی تخریج کے نتائج نہیں، گو تخریج کے بعد وہ زیادہ روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے استقامتی اسلوب ہمارے نگار کی تنقید اتنی مکمل ہے کہ اس پر مزید اضافہ کرنا ممکن نہیں تو محض ضرر ہے۔ نازک نے اپنے موضوع کا رسی کس پھول لیا ہے۔ تو اب سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا اب ان افسانوں پر کوئی تنقید ممکن ہیں؟ اور دوسرا یہ کہ کیا ان افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استقامتی اور اسطوری ہے اور اسالیب کے دوسرے ادب موجود ہیں تو اسے اہم نہیں؟

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے کہ آیا ان افسانوں پر مزید تنقید ممکن نہیں، میرا خیال ہے نازک نورماہ بات قبول کر لیں گے کہ ممکن ہے، اور ان پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے۔ انھوں نے ان افسانوں کے فن کے مرل ایک پلوں، جو بہت اہم ہے، لکھا ہے اس کا ایک ناظر کو مزید یہ بھی لکھا، جو اس نوع کے تخصیصی مطالعوں

اسلوباً فطری نتیجہ ہوتا ہے کہ مثلاً ”گرہن“ جیسا السان جو ہمارے لیے ایک بہت بڑا جذباتی بلکہ محسوس ہے۔  
 روایتی تجربہ ہے، محفل استعاراتی اسلوب کا بھیلنا بن جاتا ہے ہم السانے کو اس طرح دیکھنے کے حامی نہیں ہیں۔  
 ”گرہن“ تو ان السانوں میں سے ہے جو ہماری زندگی کا جزو ہیں۔ اس السانے کی ایسی تخیل جو اس کے لیے اور  
 ہماری تاثیر کا حامل نہیں کرتی اور چونکہ اس کا دائرہ مخصوص ہے اس لیے السانے کی ان خصوصیات کے بیان کے وقت  
 اس تاثیر کو اپنی حدود کے باہر دیکھنے پر مجبور ہے، ہمیں اس معنی میں بحث چھوڑنی ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ السانہ  
 تو ہے ہی، لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اور اس بہت کچھ میں بھی بڑی چیز تو ایک صورت کی تخیل ہے ہم  
 نہ صرف یہ چاہتے ہیں کہ بات ہمیں سے شروع کی جائے بلکہ یہ بھی کہ بات گھٹ سے بھی شروع کی جائے اس تک  
 ضرور پہنچے اور اگر نہ بھی پہنچے تو اسے حساب میں ضرور رکھے۔

اب یہاں کی باتیں ہیں جسے سن کر رنگ کا کسی بھی فنکار کا ناک میں چڑھنا فطری ہے۔ یعنی یہ کیا بات  
 ہوئی کہ کوئی بھی فنکار کسی بھی فن پارے کے ایک جزو یا ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ نہ کر سکے اور نگاہ رہے کہ ایسے  
 خصوصی مطالعے میں تاثیر کی بات ہے معنی ہے۔ شعر کا عروضی یا الساناتی مطالعہ استاد ہوش یا فنون کا سرچشمہ یا فن  
 کی ہونکا کہ یہ اس کے فنی طریق کار کی مجبوری ہے۔ اس سے شعر کے تاثیر کا اٹار لاہم نہیں آتا کہ وہ پہلے سے ہی  
 طرز میں ہے صرف فنکار کے دائرہ کار میں نہیں آتا، یہی نہیں بلکہ اکثر تو فن کا بہت ہوتا ہے۔ محفلان ہاتھوں کو قبول  
 رکھ کر صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فنی، الساناتی اور اسلوبیاتی تخیل کی ہر نوع کی تخیل کے ماحول اپنی حدود ہیں۔ لیکن یاد  
 اس پر کسی کلی تخیل سے ہمیشہ بڑا ہوتا ہے۔ انہی تخیل دہی ہوتی ہے جو فن پارے کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا  
 حامل کرے۔ یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا، کیونکہ ایک ہی فنکار تخیل تمام حریفوں پر حاوی نہیں ہوتا اولاً اگر وہی تخیل کی ہمیشہ  
 ضرورت دہنتی ہے۔ سمیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب جزو کا کل سمجھا جائے۔ رنگ تو بہت سنبھلے ہوئے فنکار  
 ہیں اس لیے سونے غن انکی طرف نہیں، لیکن اکثر الساناتی فنکاروں نے دوسرے کہے ہیں کہ صرف الساناتی طریق کار  
 ہی تخیل کا صحیح طریق کار ہے اور صرف اس کے ذریعے آدھ کے ظہور کو سمجھا جاسکتا ہے۔ کشن کی تخیل میں زبان اور  
 اسلوب کے علاوہ دوسرے اجزائے ترکیبی کی بھی انکی ہی اہمیت ہے، یہ بات بھڑکی پر نارنگ کے مطالعہ میں چند کر  
 مانا ہو جاتی ہے، جراتنا جا رہا ہو جاتا ہے ہیں لیکن انساؤں کا جادو نارنگ کے نیرنگ سے بڑا بہت ہوتا ہے۔

اب دوسرے سوال کا لچے کسا یا بھڑکی کے السانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور علامتی  
 ہے؟ محفل خیال ہے بھڑکی کے یہاں اسالیب کے بہت سے روپ ہیں۔ یہ بات میں پہلے کہ چکا ہوں کی حقیقت  
 پند کشش محسوس کر دے اسلوب سے لے کر علامتی اور خیالی اسلوب تک کے بے شمار طریقوں کو اسے صرف میں  
 لاتا ہے۔ سادہ اور السانے کی ساخت اور ہفت کے تحت بھی ایک رنگ گہرا ہوتا ہے۔ بھی دوسرے ہر دور کے بدلنے  
 رنگانات کے تحت بھی ایک خصوصی روپ پر اسرار بڑھ جاتا ہے، لیکن یہ بات کہ ہر روپ دوسرے اسالیب کو مکمل  
 طور پر مٹا دیا کرتا ہے۔ کشن کے حراج کے مطالعہ میں۔ علامتی السانوں میں بھی زبان کے حوالہ جاتی محفل آپ  
 کو کافی مل جائیگا۔ بھڑکی کی تمام کہانوں کی فضا علامتی اور اسلوبی نہیں ہے۔ جن کہانوں کی ہے وہ اس فطری  
 طور پر اسلوب استعاراتی ہے، لیکن انکی کہانوں میں بھی استعاراتی اسلوب کا استعمال دوسرے اسالیب پر حاوی

نہیں ہے۔ اسالیب کی رفتارگی میں اس کا بھی اپنا ایک رنگ ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ”ایک چادر مٹی کی“ تو طویل السانے ہیں اور ان میں سے تو صلات کے صلات ایسے نکالے جاسکتے ہیں جن پر طاعتی اور اسطوری اسالیب کی پرچھائیاں بھی نہیں پڑیں۔ لیکن ”گر بن“ جیسا مختصر السانہ جس کی فنی شدت ایک خفائی نظم کا ترغیب ہے ہونے ہے اور جس کی پوری لطافتی اور اسطوری ہے اس میں بھی نگارنگ اسالیب کی اتنی کثرت ہے کہ وہ تعداد اور حجم دونوں اعتبار سے طاعتی اسلوب کو مطلوب کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ برسوں سے نیکروں اور ہزاروں گھر خیم طاعتی اسلوب کا وہ شعور جو آج کے زمانے میں ہمیں حاصل ہے، نہ کہنے کے باوجود اس انسانے کو پڑھتے اس میں کامیاب رہتا نہ قبول کرتے رہے ہیں۔

مجھے اسالیب کے تجزیوں کا شوق نہیں اور نہ ہی میرے اسلوب میں اتنی طاعت ہے کہ ایسے تجزیوں کو دلچسپ مان سکے لیکن کیا کریں یہ کام بھی تو کرنا ہی ہے، لہذا امیری بیگار آپ کی پوریت کو ہم قدیمی کی رحمت دینی ہے۔

”گر بن“ کا پہلا جز اگر اے ہی حقیقت پسند اسلوب کی مختلف سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ السانے کا آغاز ان ناموں سے ہوتا ہے ”ردی، شبور، کتھو اور منا“ اور حقیقت پسند اسلوب کی یہ خصوصیت ہے، اور بیدی کی تو اعتباری خصوصیت جس کی طرف ادھندرا تھوٹک نے بھی اشارہ کیا ہے، کہ ناموں کا انتخاب ایسا غیر معمولی اور ارضی ہوتا ہے کہ انسانے کی طبقاتی اور سماجی فضا کے ساتھ ساتھ کردار کی شخصیت کی وہ شناخت جو نام کی رحمت منت ہے، قائم ہو جاتی ہے۔

”ہولی نے اسامی کے کٹھنوں کو چار بچے دیے تھے اور پانچواں چھٹی سطحوں میں چلنے والی تھی۔“ بچوں کے نام کے بعد ہولی کا نام، اسامی کے کٹھنوں کا اسم عام، سات، چار اور پانچ کے اعداد، بچے دینا اور بچے جتنا۔ یہ سب الفاظ ہائیم ل کر جیسے کی سالمیت کو درحسں اور آہنگ دیتے ہیں جو زبان کے گز میں سے لگ کر چلے، یعنی اس کے پار کرتی دس کس، کا نتیجہ ہے۔ ”اس کی آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ مٹھے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں ابھر آئیں اور گوشت ان میں چپک گیا۔“ یہ ضاحی اسلوب ہے اور زبان کا استعمال حوالہ جاتی ہے اس کی خرابی ہے کہ چلنے کی سماعت مرضی بلور سامانی ہے جس کے سبب جذباتیت بارہ چہرہ دور رہتی ہے۔ جذباتیت یہاں بھرتی کی چیز بنتی، کیونکہ جس حقیقت کا بیان ہے وہ تو فلسفہ دور انگیز ہے، اس لیے مناسبت کا استعمال بھی لہجہ کثافت سے کیا گیا ہے۔ ”آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ مٹھے“ کافی ہے، میرے جیسا افسس ہوتا تو ہر لوں جیسی آنکھیں ضرور نکلتا۔

”وہ ہولی جیسے پہلے جگمگایا جیسے ہمارا دانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندھتا کا رسیلا حاسد تھا، گرے ہوئے بچے کی طرح اور دور چہرہ ہو چکی تھی۔“ ہولی کی طرف انسانے کا چہرہ ہولی کا جذبہ ہے اس کی صحت اور سندھتا کی طرف حسین کا جذبہ ہے، اسے اگر کاہ میں نہ دکھایا جاتا تو وہ اور ہی مگن نکلتا، کسی نہ کسی طرح دکھا اور سندھتا کا آئنا چہرہ کی کے دل میں وہی جذبہ پیدا کرتا جو دکھ کی اور ہولی بلور سندھتا کی کشش سے مملو ہوتا ہے۔ بیدی اپنے جذبات کو برقرار رکھتے ہوئے مہاکے چہرہ اور دسیلا کے حسد کے ذریعے انھیں ایک نظریہ روپ دے

دیتے ہیں۔ یہ تو جیلے کی معنوی صفات ہوتیں۔ اس کی ظاہری صفات ان تہذیبات کا بیان ہے جن کے ذریعے مابا اور سیلا کے کردار اور ہولی کی صحت اور سندرتا کے حقائق سامنے آتے ہیں۔ گویا ہولی سچ پر زبان حقائق کا بیان کرتی ہے لیکن ذریعہ سچ پر مابا اور سیلا کے رویوں، ہولی کا ماضی، حال اور اس کی دہلی حالت اور ان تمام باتوں کی طرف خود انسان نگار کے رویے کا تعین کرتی ہے۔ "گرے ہوئے بچے کی طرح زرد اور چمرہ ہو چکی تھی" تھی یہ ہے، استعارہ نہیں، اور سامنے کی تھی یہ ہے، لیکن متن کے حوالے سے اپنا جادو بگاتی ہے، کیونکہ ہولی کی طرف انسان نگار اپنے جس اہم روانہ دے کر اس اسلوب کو بھی اس کا پر راخراج حسین مٹا کر دیا ہے۔ اس سلسلے میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیدی بنیادی طور پر حقیقت پسند انسان نگار ہیں، جیسا کہ ان کے عام السالوں کے طرز سے ظاہر ہے لیکن ان کے تخلیقی خیال کی ایک اتھارڈی صفت یہ بھی ہے کہ وہ اہم تہذیب اور بعد اساطیر میں بہت زیادہ اہم ہے، اس لیے جب ان کا طریق کار انسان کے ساتھ کی سچ پر لے جانے کا ہوتا ہے، جیسا کہ "اچھے دکھ مجھے دے دو" میں ان کی فکر صورت کو محض سماجی حقائق کی سچ پر بکھنے میں قائم رہتی ہے، تو تجربی عمل کے ذریعے وہ حقائق سے بلند ہوتی ہے اور ساتھ کی سچ پر حرکت کرنے لگتی ہے۔ اس وقت قدرتی طور پر ان کا اسلوب، جو عمومی طور پر حقیقت پسندانہ ہے، بعض مقامات پر ترفع پا کر استعاراتی اور اسطوری رنگ اختیار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے بیدی ان لوگوں سے مختلف ہیں جو خالص طبعی انسان نگار ہیں جیسے کہ کالاکو، یا امارے یہاں سرچر پر کاش انسان لوگوں سے بھی جنہوں نے اساطیر کا استعمال دور دورہ ہڈی، اشتیاد مذہبی کو آرٹ کا فارم عطا کرنے کے لیے کیا ہے، جیسا کہ ہانس سٹکٹ یا امارے یہاں انتظار حسین۔ بیدی کے یہاں اساطیر فی کھنک کا روپ اختیار نہیں کرتے بلکہ عام طور پر تہذیبی رنگ آمیزی اور خاص خاص موقعوں پر علامتی رنگ آمیزی کے کام آتے ہیں۔ یہ بحث واضح ہو جائے تو ان کا استعاراتی اسلوب ان کے تہذیب اور وسیع فنی نظام میں اپنا مستحق مقام پاتا ہے۔ اس مقام کو فوکس میں لانے کی بہت ضرورت تھی، اور یہ کام مارگ نے بے مثال سلیڈ معنی سے کیا ہے، لیکن ان کے ٹن کے دوسرے پہلو فوکس کے باہر بندہ جائیں، یہ اختیار ہمیں برقی ہے اور نا حال ہے کہ ان کے استعاراتی اسلوب کو لوگ گل گفتہ سمجھ کر جن لیں اور یہ نہ دیکھیں کہ یہ اسلوب اگر پھول ہے بھی تو اسے کھٹنے کے لیے زمین، پانی، ہوا، شادیں، چوں اور کانٹوں بھی کی ضرورت ہے۔ اس لیے بیدی کے یہاں یہ اسلوب کیسا کیسا پھول ہے جب کہ یہ انسان نگاروں کے یہاں وہ السالوی growth سے لگ، تجربہ سے کے یک تار گر باں کی بدعت کے طور پر بٹکا ہوا ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجربی انسان نگار کا سبب ہے جب بھی دوسری بار بچنے کی ترقیب نہیں رکھتا۔ بیدی اور بیدی کے دور کا انسان نگار پہلو دور ہے اور اس کی تعمیر میں مذہبی اور ٹن کا ایک مسئلہ صرف ہوا ہے کہ جب بھی بچہ اس میں ٹن کے بے پہلو اور دلچسپی کے بے گشتے نظر کے سامنے آتے رہتے ہیں۔ تجربی انسان نگار دوسرے انسانوی یا انسانی عناصر کی عدم موجودگی میں صرف بچے یا اسلوب کی بنا پر ہماری دلچسپی برقرار رکھ سکتا ہے اور اس میں کامیابی مشتبہ ہے، کیونکہ جب تک انسان شدت، مرکزیت اور ترفع میں غنائی نظم کی سچ کو نہیں پہنچتا، جس میں صحت ہی نظم کا موضوع ہوتی ہے اور آہنگ، اسلوب، انیمیری اور علامتی نظام میں تجربی خیال تک کو برداشت نہیں کر پاتے جب تک انسان کے نظم کی طرح بار بار بچہ اور لطف امداد ہونا ممکن نہیں رہتا۔ یہاں انسان بھی بیکار

کھائیں گیا۔ انتہار حسین کے انسانوں میں اسلوب کا یہ جادو ملتا ہے، یعنی کہ صورت قلموں کی ماورائے ان کے انسانوں کے اسلوب کی سرانگیزی پاسراہ پہاڑ کے جادوے کی طرح ہمیں اپنی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ یہ کشش کہانی، کردار واقعات اور سرے مرضی مواد کے سبب نہیں ہوتی، جیسا کہ پیری، منگویا مو پاساں کے انسانوں میں ہوتا ہے۔ لیکن آپ انتہار حسین کی زبان و بیان کی جادوگری کا راز پانے کی کوشش کیجئے تو دیکھیں گے کہ ان کے اسلوب کی پوری سرکاری ایک ایسے مواد کی زائیدہ ہے جو انسان کے مرضی، اخلاقی اور روحانی تجربات سے شکل پاتا ہے اور یہ مواد عادی کاڑھا ہے جتنا کہ حقیقت پسند انسانے کا سماجی اور انسانی مواد، اور اسی لیے اس کی پیش کش میں انتہار حسین کا اسطوری اور طاقی طریق کا راز اختیار کرتے ہیں لیکن حقیقت پسند بحثیک کے منکھڑوں یعنی دانشمندی، کردار نگاری، جزئیات نگاری، سکالے، تصویر کشی اور تعبیر بندی کا بھر پور استعمال کرتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے انسانے تجربی انسانوں کی اہل میں نہیں جاتے اور ان کا اسلوب تجربی انسانوں کے اسلوب کی مانند شاعری کے اسلوب سے قریب ہونے کی کوشش نہیں کرتا۔ انتہار حسین کا یہ امتیازی وصف ہے کہ ان کے کسی جملے پر شعریت، لطافت یا شاعرانہ پن کا گمان تک نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ان کی پوری کوشش لطافت سے گریز کی طرف ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب خیالی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وہ کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ یہ بڑی شاعری کے اسلوب سے الگ ہے جو آسانی میں ہی نظر آتے ہیں، جن کے اثرات انتہار حسین کے اسلوب پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ آسانی میں صائف کے حلق آپ یہ نہیں کہہ سکتے جو کہہ کہا گیا ہے، وہ اہم نہیں ہے بلکہ کہیے کہا گیا ہے وہ اہم ہے۔

یہ بات میں پہلے کہ چکا ہوں کہ جدید انسانے کی شکل تو یہ ہے کہ وہ شکل بھی نہیں ہے۔ اس میں جدید طاقی انسانے کا اقبال نہیں ہے جس کا فارم قاری کو تجربان دور بیان کر کے اچھا چھٹکا ہے، جس نے انسانے کی طرف کھینچنے اور جذب کرنے کے لیے۔ طاقی آرٹ nlmotic آرٹ کے مقابلے میں اہم، جدید، شکل اور صبر آنا ہوتا ہے لیکن قاری کو صبر کا بھل بھڑھٹا ملتا ہے۔ طاقی آرٹ کے ساتھ قاری ایک ناکہ کھٹکتے میں مبتلا ہے۔ وہ دھول لول کا دھول لول کل سرچشمہ ہے اس استغراق، عرق ریزی اور رعب، عہد کشائی کا جس کے بغیر طاقی انسانے کے راز لائے سربت بے غائب نہیں ہوتے۔ اہل ہوں اس امکان کی تاب نہیں لاتے اور یہ کہ کمرے ہوتے ہیں۔ لیکن اہل تجربی انسانے یہ کہہ سکتا ہے کہ حال نہیں ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ صاف ہے جڑ پر نظر آتا ہے، وہ جدید ہے لیکن اس کا جدید کی نئی جدید تجربے کی زائیدہ ہے نہ جدید طاقی نظام کی، بلکہ بحثیک کے کہوں اور اسلوب کے ابہام کا نتیجہ ہے۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ طاقی اور اسطوری ہونے کے باوجود انتہار حسین کے انسانے لہاے حال متحرک ہیں، جب کہ انور سہانہ اور طراج من را کے بعض انسانے اچھا جھگ اور اچھے ہوتے ہیں، حالانکہ یہ دونوں ریل ٹیکل لیں کار ہیں اور نئے منگوم ابہام کا راز انہیں ہوتا ہے، وہ شاعری حقیقت کی دوسرے کو چکاتا ہے اور اسی لیے اسے دے دے کہ وہ ہے۔ مطلب کے بعض جدید لیں کاروں کا اقبال حضری ہے، ان کے لیے حاد کی حقیقت ہے مٹی ہو گئی ہے۔ ان کے ناول اور انسانے کی باطنی تعبیر کے قفل ہیں جو سچے کیونکہ وہ طاقی ہیں اس خاد کی حقیقت کے جو بے مٹی ہو چکے ہیں اور جس کی تعبیر ممکن نہیں رہی۔ حاد کے ناول

اور انسانوں کے کثیر حصے ایسے ہیں جو کوئی معنی نہیں دیتے۔ زبان کی شرع ممکن ہے نہ فقیر۔ وہ صرف عام معنی ہی نہیں کہ مل کیے جائیں۔ وہ ہم بھی نہیں کہ معنی اور مراد کتاب کے دیکھ رہا ہوں میں طرف ہوں۔ وہ مکمل بھی نہیں اور nonsensical بھی نہیں۔ بس بات اتنی ہے کہ آپ ان کے معنی نہیں پاسکتے کیونکہ اس کی کائنات کے اندر ان میں معنی ہیں ہی نہیں۔ ظاہر ہے یہ اطفال ایلٹ اور بچوں کے اطفال سے بالکل مختلف ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ اس کی فن کار کو ایلٹ کا ابہام تک گہرا نہیں تو اس نوع کا اطفال کیسے قابل قبول ہوگا۔ اس کے لیے نہ صرف خارجی حقیقت ہے معنی نہیں بلکہ وہی معنی رکھتی ہے جسے وہ سمجھتا ہے اور جو اس کے قلم کی دھڑ میں ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو مارکسزم اور جدوجہد کا مکمل خلاف عمل معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان ریلے بلکل فن کاروں نے جدوجہد کے قلم کو چھوڑ کر صرف اس کے فنی حریوں کو اختیار کیا؟ اگر ایسا ہے تو یہ مکمل عکس برعکس اور فیش پرستی ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجربہ کی انسانے کی طرف ہمارے فکاہوں کا رویہ کوئی واضح عمل اختیار نہیں کر پاتا۔ ہر توجہ ہے کہ وہ تجربہ کی انسانے کے اسلوب کی کج پرکھ نہیں کر سکے۔ ان کی زبان میں ایک ہی بات پر لڑتی ہے کہ انسانیت شاعری کے قریب آگیا اور انسانے میں مکمل اور زبان کا حقیقی استعمال عمل میں آیا اور اسلوب میں کجی اور صانع جسم کی شعریت پیدا ہو گئی۔ جب اسلوب پر نظر مرکوز کرتے ہیں تو زبان کا تنہا ہی اسلوب پیدا دیکھ

پاتا ہے۔

جدید انسانے کے مفردوں کا اس بات پر اصرار ہے کہ اس کی زبان کی شعریت صرف چند کی زبان اور زبان کی شعریت سے مختلف نوعیت کی حامل ہے۔ ممکن ہے یہ بات چند انسانوں تک محدود نہ ہو جن میں طاقی اور اسطوری تکنیک کا صحیح استعمال کیا گیا ہے، ورنہ زیادہ تر انسانے تو شاعری سے قریب ہونے کے لیے ہی rhetoric کا استعمال کرتے ہیں جو ادب لطیف، ظیل جبران، ٹیوں آسٹلی سمائل، رومانی ماسٹون اور گوٹک سے مستعار ہے۔ اسلوب کی یہوش دو زبان اور دو زبان کو خوب آتی ہے کیونکہ اس میں سرحد، شعریت اور دوامیت کی فنی جلی کینیات ملتی ہیں۔ جدید انسانے کا طاقی اور ان کی عقلی ترتیب اور عقلی تقسیم سے بلند ہو کر کسی تجربہ کی اور مادائی فضاؤں میں پرواز کرتا ہے جہاں زبان دینی اور جذباتی کیفیات کا بیان کرنے میں شاعری کی مانتا دار ہوتی ہے، کیونکہ وہ طاقی کی پابنگلی سے نہایت پابنگلی ہوتی ہے۔ یہ آزادی عقل کے لیے اور عقلی سکوار ہے، کڑی آزمائش بھی اور نہایت کامل مانتا بھی۔ عقل طاقی کی پابنگلی سے نہایت پابنگلی ہے لیکن اس سے کئی کڑے مرحلے میں حامل ہوتا ہے جہاں اسے طاقی عقل کے تحت تر دسٹین کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اچھے اچھے کلمے والوں کی سانس اکٹڑ جاتی ہے کیونکہ طاقی عقل بہت غلبہ ہے اور زیادہ تر کلمے والوں کو عقل اور استعارے کی سرحد سے آگے بڑھنے نہیں دیتا۔ اس سرحد پر وہ بھی سوچتے ہیں کہ جلد آسانی سے نہایت فنی لیکن مکمل نہایت مان کی موت کا سبب ہوتی ہے کیونکہ عقل اور استعاروں کے جند کے لیے وہ ہمارے عقل سمجھتا ہوئے حقیقت کے علامت نظر میں پاتے ہیں نہ حقیقت نگار۔ ان کی کلیات پر نہ حقیقت نگاری کا سورج چھتا تا ہے نہ علامت کے حصارے ٹوٹتے ہیں۔ ایک جس کی کلیت نگاری ہوتی ہے جس میں زبان نہ بڑکی چمک بھرا کرتی ہے نہ شاعری کا



حسن، بلکہ روانیت کا تصور ہوتا ہے۔ کرشن چھوڑ کر رومانیت میں حسنِ فطرت کی بخشی ہوئی ملاہت تھی۔ ان کے یہاں فطرت جانتی ہے تو زبان بھی جاگتی ہے۔ زبان اپنا شاعرانہ حسن اس حقیقت سے پاتی ہے جسے کرشن چھوڑ کر تخلیق الہی رومانی کرنت میں لیتا ہے اور یہاں یہ حقیقت حسنِ فطرت ہے۔ لگ بھگ یہی عالم قرۃ العین حیدر کا ہے۔ وہ شعر نگاری سے زیادہ ایچ سازی کرتی ہیں اور ایچ جہاں ان کی ذہنی کیفیات کی تصویر ہوتا ہے وہیں انہیں شعر کے قیام تک پہنچنے پر مادی بھی ہوتا ہے۔ لیکن قرۃ العین کا طریق کار اتنا نازک ہے کہ خود ان سے اکثر مقامات پر نہ نکلیں سکتے۔ القادسی نیکر کو سامنے نہیں لاتے بلکہ ذہنی کیفیات کا شاعرانہ بیان بن جاتے ہیں۔ یہی طریق کار اور زیادہ بکری ہوئی اصل میں جدید انسان نگاروں نے اپنا اور زبان کے ذریعے رومانی اور گھٹک لٹا آزمایا کر کے وہ اس بھرم میں مبتلا ہے کہ وہ زبان کا حقیقی استعمال کر رہے ہیں، گو یہ محض بھول شاعرانہ استعمال تھا جو نہ شعر نگاری کر رہا تھا نہ نیکر تراشی۔ وجہ یہ تھی کہ دونوں چیزیں اس تخلیق کے لوازم ہیں جس کی آنکھ حقیقت اور طامست دونوں کا مشاہدہ یکساں بصارت سے کرتی ہے۔ جدید انسان نگاروں کے پاس یہ آنکھ نہیں تھی، محض رنگین چشمے تھے۔ زبان کی نوپری رنگینی نے زبان کے اصل عہد کو ظاہر ہونے نہیں دیا۔ شاعرانہ تاثر کے بارے قصصات ابھی بھی رومانی غر سے وابستہ ہیں اور ہمارے سامنے افسانوی بیابان کے ایسے نمونے نہیں ہیں جن کو اس میں ہمارے ان قصصات میں تو سچا اور اضافہ کریں۔ شدت، مرکزیت، ابہام، تجرید، آفاتیت، تہمتاری اور ترفیع کی وہ اصطلاحیں جو شاعرانہ اسلوب کی صفات کا بیان ہیں، ہم استعمال کرنا چاہتے ہیں، لیکن جن انسانوں کے لیے ہم استعمال کرتے ہیں ان میں سوائے ادبِ لطیف کی رومانیت اور خطابت کی بلند آہنگی کے ہمیں کوئی اور خصوصیت نظر نہیں آتی۔

میرا خیال یہ ہے کہ شاعرانہ تاثر کا تخلیق اتنا فی اوزادوں سے نہیں متناظران کارائت تخلیق سے ہے۔ شاعری کی نقل میں ہماری نظر نے تمام فی اوزاد استعمال کیے۔ کچھ بھی لکھا اور قافیہ پائی بھی کی، نتائج تخلیق اور معنوی کا استعمال بھی کیا اور شاعرانہ بندش القادسی کا بھی۔ لیکن ایسی نثر کے تاثر کو ہم شاعرانہ تاثر نہیں بلکہ صنعت گرانہ تاثر کہیں گے۔ شاعرانہ تاثر سے اگر ایک لطیف، شیریں ذہنی کیفیت مراد ہے تو غیر مرصع ذہنی ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے نہ ہی ایسا کوئی مقصد اس کے لکھے ہونے کے سامنے تھا۔ مبالغہ نہ مبالغہ شاعرانہ کیفیات کا تصور بھی رومانی شاعری سے وابستہ ہے نہ خود شاعری میں جسے سرور صاحب کے القادسی "شیریں دیباگی" کہا گیا ہے، وہ رومانی شاعری کا علیہ ہے۔ چنانچہ ہمارے یہاں شاعرانہ اسلوب کی باتیں یا تو پہلے باب امتیاز علی کے حوالے سے کی جاتی تھیں یا بعد میں کرشن چھوڑ کر قرۃ العین حیدر کے حوالے سے کی جاتے گئیں، اور یہ لکھنے والے بنیادی طور پر رومانی اور سب جھے۔ صنعت اور شعر کے حوالے سے شاعرانہ اسلوب کی باتیں عموماً نہیں کی جاتیں کہ یہ لوگ سناک حقیقت نگار تھے اور ان کے اسالیب میں شاعری کی لطافت کی بجائے نثر کی ملاہت تھی۔ کرشن چھوڑ کر قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی شعریات، شعر نگاری اور لٹریچر کی مرصعیت تھی۔ لیکن وہ حاصران کو گھٹک، ناولوں کو بھی شاعرانہ کیفیت کا حامل بناتے ہیں اور رومانی تحریک کے ذریعہ اثر اگر بی میں کیسے گئے۔ پھر ناولوں کی شعر نگاری پر اس لینڈ سکیپ مصوری کا بھی بڑا اثر تھا جس کا موضوع خواب آلود رومانی مناظر تھے۔ انفرادی اور انیسویں صدی میں اس نوع

کی مصوری کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا جیسے کمال عالم، ادب سے سورج کی کیفیات، مری کے آہستہ خرام پاتوں پر چلی ہوئی شاخیں، جنگلوں کے پراسرار سناٹے۔ یہ سحر کشی کلاسیکی مصوری سے اس معنی میں مختلف تھی کہ وہ تمام کی تمام کیف اور روحانی فضاؤں میں ادبی ہوئی تھی۔ اس مصوری نے فطرت کو دیکھنے کا ادبی کاروبار یہ فکر تک بدل دیا۔

مردمانی شاعر میں فطرت کی سرگوشیوں کی لے بھی بہت تیز تھی۔ نثر میں شاعرانہ اسلوب قدرتی طور پر مناظر فطرت اور گاؤں کی پرسکون فضاؤں کے ساتھ منسلک ہوتا گیا اور ایسے ناولوں میں pastoral شاعری کی idyllic فضاؤں کی دل کو بھانے والی کیفیات پیدا ہونے لگیں۔ شہری ناولوں اور دیہاتی ناولوں کا یہ فرق دنیا بھر کے ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ نہیں کہہ دیہاتی ناولوں میں الیہ اور انٹیم یا کمرہ سے حقائق نظر نہیں آتے، لیکن ان کے پیلو فطرت کی حسن کاری بھی اپنا جادو جگاتی رہتی ہے۔ روحانی تخیل فطرت کی شاداب فضاؤں میں بھی پھلتا پھرتا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ شاعرانہ اثر کا انحصار اس پر کہ کچھ بھی تصور پا ہے وہ ان کی روحانی کیفیت سے زیادہ ہے اور شاعرانہ اوزاروں سے کم ہے۔ مریض نثر کو ہم شاعری نہیں سمجھتے، روحانی نثر کو سمجھتے ہیں۔ اور نثر میں روحانی فضا میں اور شاعرانہ اثر پیدا کرنے کے لیے الفاظ کے نرم و نازک اور شیریں آہنگ، سبک و جملوں کے بہاؤ اور زبان کی ماضیاتی قوتوں کا بھرپور استعمال کرتی ہے۔ یہی چیزیں روحانی شاعر کے سبب تصرف میں بھی رہتی ہیں۔ گو کہ جس قسم کے شاعرانہ اثر کی بات کرنے کے ہم مادی ہیں، وہ روحانی شاعری اور روحانی نثر میں مشترک ہے۔ اسی لیے ہم شاعرانہ اثر کو حقیقی تخیل کی کار فرمائی زیادہ سمجھتا ہوں اور اسے محض شاعرانہ اوزاروں کے استعمال کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو تشبیہات، استعارات اور نقلی نیکروں کا استعمال منہ اور صحت کے بھاس بھی بہت ہوا ہے لیکن ان کے اسالیب کو ہم شاعرانہ نہیں کہتے کیونکہ ان کا تخیل شاعرانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ ان کے برعکس کرشن چندر اور قرۃ العین کا تخیل روحانی سطح پر حرکت کرتا ہے۔ طامعی اور اسطوری تخیل شاعری کے قریب ہوتا ہے، وہ مجردی تخیل قدرے فاصلے پر، حقیقت پسندانہ تخیل خاصے فاصلے پر ہوتا ہے۔ لیکن تخیل کی ایسی کڑی وجہ مری بھی درست نہیں ہے۔ مختلف قسمیں آپس میں نقلی ملتی رہتی ہیں اور مختلف عناصر ایک دوسرے کو مطلوب کرنے کی بجائے اکثر کوثر آہنگ تو ان پیدا کرتے ہیں۔ یہی کے بھاس طامعی اسطوری اور حقیقت پسند تخیل کا بھی توازن ان کے انسانوں کے باوجود یہی کے انسانے شدت و اثر میں نظم سے مشابہت رکھتے ہیں۔

کیونکہ یہی شاعری کی مانند واقعے کو اس کی تمام جزئیات سمیت ایک شعری نیکرو میں بدل دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ یہی شاعرانہ اور انسانی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کا ذہن ان کے انسانوں میں مسلسل سرگرم کار رہتا ہے اور ان کے کیرے کی مانند جال ہمارا ہوتا ہے جو نظر تو نہیں آتا لیکن خاموشی سے واقعے کی تمام جزئیات کو سمیٹا رہتا ہے اور پھر جنم زون میں اسے ایک منج میں بدل دیتا ہے۔

چونکہ اب خود شاعری کا تصور روحانی کیف آفرینی تک محدود نہیں رہا بلکہ شاعری بھی سخت اور شگلاخ حقائق کا کمرہ دماغان کرنے کے باوجود شاعری رہتی ہے، اس لیے کیا یہ ممکن نہیں کہ ہم بعض حقیقت پسند انسانوں کے حلق میں بھی یہ کہیں کہ وہ شاعرانہ اثر چھوڑتے ہیں؟ کیا ہم "بازگولی تاجہ" کے حلق ایسا کہہ سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ انسانی تکنیک میں، جس میں واقعات کو پوری سرمدیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، اس بات کی گنجائش

بہت کم ہوتی ہے کہ اس سے شاعرانہ تاثر پیدا کیا جاسکے۔ واقعات اور ماضی طبع پر ہی قیاس کیے جاتے ہیں اور ان کا تاثر زمانی اور اساتذی ہوتا ہے۔ چونکہ ماضی نفسی اور تاثراتی نہیں بن پاتا اور واقعات کی خوشی غم کے علاوہ اور کوئی کام نہیں کرتا، اس لیے غیر نفسی اور غیر شاعرانہ ہوتا ہے۔ یعنی اور ماضی طبع کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہوتا ہے۔ اس لیے اس کا یہ طلب تاثر کو زمانی بنانا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی ناگہانہ "ہائیکو" کے لیے کیوں ناگزیر نہیں، اس کی بحث میں اس سال کے پہلے ایک مضمون میں کر چکا ہوں، اب اس سے اس موقع پر ہرگز کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ زمانہ ماضی کو بہت کم کالے گا، ماضی زمانی یا واقعاتی حاصر کی خوشی غم میں جتنا آزاد ہوگا، اس کے شاعرانہ جذبے کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چنانچہ کرشن چندر اور ترہا لکھن، منہو کے مقابلے میں شاعرانہ نقادوں میں زیادہ آزادی سے پہنا کر سکتے ہیں لیکن یہ آزادی بن کے فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتی۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کاش ان کا فاضل واقعات سے زیادہ بے حصار ہوتا، تا کہ واقعے کی دروج، اس کی پوری اور جامعیت ان کی گرفت میں آتی۔ بڑی اس لحاظ سے، لکل منفرد ہیں کہ ان کے یہاں نہ تو ماضی واقعے سے آزاد ہوتا ہے نہ واقعے کا زمانی عمل ہی اسے کی ایچ سازی، ماضی سہری، ایسا طور سازی میں مل جاتا ہے۔ دونوں حوالہ دی جلتے ہیں۔ بڑی فاضل کو یہاں بھی کرتے ہیں، واقعے پر سوچ بچار بھی کرتے ہیں اور واقعے کو ایچ یا استعارے میں بدلتے بھی ہیں، اور یہ سب کام ان کے یہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

جب طاعت فاضل کا دیگر شعری توانا سالنگاروں نے بھی اسے اسم اعظم مانا۔ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، سب کے سب اس جھلی دہا کی زد میں تھے، سوائے ترقی پسندوں کے، کہ ترقی پسندی خود ایک ایسا رنگ ہے جس کے ہوتے ہوئے عموماً لکھنے والوں کو دوسری نفسی مٹی بچا رہی نہیں ہوتی۔ رنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

گی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدل ہونا تصور تھا۔ یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے، بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو ہمارا خیال کی دنیا سے پہلے حواس سے ادھمکل رہتی ہے اور جسے لفظ کو مکمل نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کا استعارے اور ماضی کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ اب حقیقت کی ایسی تعریف شیخ لاکیری جی اللہ بن، ابن العربی تو سمجھ سکتے ہیں لیکن فرقہ پرشوں کی "اولی جہاں حال رکست کے انسانوں میں ہمارا خیال کی دنیا کو مکمل کرنے کی سکت نہیں رکھتی تھی اور جس پر ہر لفظ پر بھرا سمجھا جاتا تھا، وہ استعاروں اور علامات کے مقامات میں کیسے داخل ہوتی۔ چنانچہ سب لکب راہ کو بھی اس بات کا احساس ہونے لگا کہ وہ جو سہمی سادی کہانی لکھتے پر قادر نہیں، وہ علامات کے مشکل مقامات کے جگر میں نہ پڑیں۔ نہ شروع شروع میں تو رنگ کا وہ عالم تھا کہ انکار حسین ہو یا نور سجاد سر بید پر کاش اور بلراج میں ماجن کا ذکر ہم گی کہانی کے حاصر اور بوج کے طور پر کرتے ہیں (ان سے پہلے کے حاصر کرشن چندر اور منہو، صحت اور بیدار تھے، مگر ہوتے تو ہمارے بعد سوں کی سونپنا تاول بھی کر ڈالتے) ان کے بعد، یعنی حاصر اور بوج کے بعد آئے ماضی سال کے شاعرانوں کا ذکر وہ اس طرح کرتے تھے: "ان کے ساتھ ساتھ دوسرے سالانہ اور طبعی اور دیکھتے انہیں سالانہ کے زمین و آسمان بدل گئے۔" لیکن ہم نے دیکھ لیا کہ چھٹی برسوں میں بدلتا

السانہ انسان بن کر ہے انسانہ لکڑوں اور نارنگ سے بدلے لینے لگی۔ وہ شہساز جن کے حلق نارنگ نے کھا تھا۔“  
 ہے انسانہ لکڑی فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے تکرر سے مسائل سے دوچار تھی۔ ان کے دلوں میں ایک انہماک  
 کرب اور غمی آگے تھی، جس کی وجہ سے ہے انسانے کا آنکھیں پھریا متا ہے پھٹنے لگا تھا۔ وہ شہساز گرے اور  
 گرے بھی تو کہاں، انسانے کے میدان جنگ میں نہیں بلکہ جہاں کہ خود نارنگ قبول کرتے ہیں، ادب لطیف اور  
 انکساری کی دلدل میں۔ نارنگ کہتے ہیں، ”نسل“ کچھ دوا ہے، کھسکی ہوئی ہے، ”نسل“ نسل نے تو جہاد و اختیار  
 کی غمی وہ دوا ہے پر جاتی ہی نہیں غمی، سیدھی کشف کے مقام میں داخل ہوتی غمی۔ اس مقام میں ہی نسل کشف کو نہ  
 پہنچی، نسل کی فکار ہو گئی اور نارنگ کے ہاتھ میں ہے انسانے کا پھٹتا ہوا آنکھیں دیا جسے سندھ تمام کھتے ہیں نہ لی  
 کھتے ہیں۔

نارنگ کچھ نہیں پاتا ہے ہیں کہ نیا انسانہ دوا ہے پر کیوں فھلکا، کیونکہ وہ فھلکے اور بھگنے میں لڑتی نہیں کر  
 رہے۔ فھلکنا وہ ہے جسے راد کی تلاش ہو، جھٹاتا شور ہو کہ جانے کہ اس کا اٹھا قدم، مثلاً نرے پوہ بیگنہ سے نری  
 محافت، یا ٹیلا و جن کی سیریل یا سوپ اس پڑے گا، جہان آرٹ ہے۔ حقیقت پسند نگاشن کی پہلی جہان، ہر  
 دور کی حقیقت اور ہر فنکار کے شخصی شعور تجربہ اور وزن کو آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے غمی ماہوں کی جہان کی تاریخ  
 ہے۔ یہاں کوئی صراط مستقیم نہیں ہے، کہ بردہ اپنے مسائل اور چیلنج لے کر آتا ہے اور فنکار کا راستہ ہر قسب و دراز  
 سے گزرتا ہے اور وہ غیر ادبی تر لہیات اور غیر فنی رویوں میں الجھتا، ان سے ہٹا اور زیادہ پائیدار حقیقی طریقوں کی جہان  
 میں مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ راد تجسس کے ایسے خطرات سے ہمارا ملامت لگا انسانہ لکڑی محفوظ ہے۔ اسے  
 انسانے کا طریق کار بتا دیا مل گیا ہے۔ وہ تو اس لیے کا فخر رہتا ہے جب علامات اس پر کشف ہوں۔ اسے نہ  
 انسانوں میں دلچسپی ہے نہ خارجی حقیقت میں نہ گرد و پیش کی دنیا میں، کہ یہ سب چیزیں انسانے کی دماغی کا آئینہ  
 بناتی ہیں جب کہ اس کی دلچسپی تو انسانے کو طاعت کا طعمی بکھر جانے میں ہے۔ ادب کا یہ گمانی خسار کو درمیان  
 کے اس مقام میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اس اور اطفال سے پرے عالم نشانی سے ملاحوں کے کول اس کے عقل  
 کے آفاق پر گر کر لوٹ کر اسے پرورہ جاتے رہیں۔

پانچویں وہ کون سے مرکز ہو گئے ہیں جہان مقامات سے گزرتے ہیں۔ ہم نے تو صرف ان جہانوں کو  
 دیکھا جن کی بنیادوں میں ہے انسانے کی زبان کا الجھاؤ ہے، مآنگھوں میں علامتوں کے چہرے، تن پر بھجوت، جو  
 انسانی ہستیوں کو راکھ کر کے لی گئی ہے، اور گلے میں کھاروں کی کھوپڑیوں کے بار، وہ ہاتھ میں پھٹا ہوا کھسین و  
 قریب کی بیک مانگتے ہیں، لیکن ادب کی گزشتہ ان کی جہان میں سو گئی کلیخیر کے گلے بیک کر، روٹیاں اسی  
 کے لیے بلیتی ہے جہاں کا سنہار چلاتا ہے۔

حقیقت لکڑی عقلیت پسندی ہے کیونکہ وہ ناول کے ساتھ وجود میں آئی جہانوں اور داستانوں کے  
 برعکس سائنس، روشن خیالی، جمہوریت اور بورژوا کلچر کی پیداوار تھا۔ طاعت پسندی روحانی سرعت کی حامل ہے جو  
 خارجی حقیقت کے تریمان بورژوا ناول کو میکا کی سطح میں اور کارہ پاری اخلاقیات کا فکار ہونے سے بچاتی ہے۔ اس  
 طرح طاعت پسندی اعلیٰ حقیقت لکڑی کا روحانی عنصر بنتی ہے۔ طاعت حقیقت میں، استعارہ اشیاء میں، اور نشانی

خبر ہے میں عکاس ہوتی ہے۔ کارہین صرف جہازی کو دیکھتا ہے، مارف جہازی میں جھلکتے نور ازل کے شعلے کو بھی دیکھتا ہے۔ ایک صرف جہازی کا بیان کرتا ہے دوسرے کے یہاں صرف شعلہ ہوتا ہے۔ جہازی کے بطور اچھا انسان ہی ہوتا ہے جو حقیقت نگاری کی سطح کے نیچے مختلف نوع کے معنوی ابعاد کا حامل ہو، جن میں سے ایک علامتی پسندی کا لامتناہی ہے۔ جدید انسان نگاروں کا ایسا یہ ہے کہ وہ جسمانی تقاضوں کا انکار کر کے، روحانی ہالیوڈ کے لیے کشن کی دنیا، جمود پرے کر دینے کی دنیا کا کس ہے، کا تباہ کر کے، علامتوں کی گہاؤں میں جا بیٹھے۔

اب ذرا پیش رو انسانے کے ان اثری صوب کی طرف پہلے، جن کے خلاف عالم قتال کے حلقہ ان تھکدوں نے بنادت کی۔ مکتوب سکر کی اس حالت میں تھے کہ افسانہ خود اپنی خبر نہیں تھی، جو لوگ پہلے ہی چار ماہ کا مطالعہ کر لیتے ہیں وہ تراش تراش، کات چھانٹ، غرض کہ تمام ذمہ داریوں سبک دوش ہو جاتے ہیں۔ نئی نہانے کی کیا پوزے کی کیا۔ نیا انسانہ پے بھی سات دلی گایوں کا کاہوس ہے۔ تھوڑا ملائے کے لوگ بنادت نہیں کرتے، چپ چاپ بھوکے مرتے ہیں۔ پیش رو انسانہ نگاروں کا تصور یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کہتیاں ہری رنگیں سے انسانہ نگاروں نے علامت ہوئیں، انسانے کہاں سے کاٹے۔ بہر حال اپنے یہ منظر اسنے سے پہلے ان تھکدوں نے اپنے پیش رو انسانے کی جن کردہات پر خط منسج کھینچا ہو منسج فرشتہ علامت حضرت نارنگ کے الفاظ میں یہ ہیں: ”سلی روانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت، خطیبانہ روانیت، جذباتیت، سیاہ اور سفید کی سطح، حوصلہ طبع کی کھوکھلی اخلاقیات، نظریہ سازوں کی اشتہاریت اور خامی تقاضوں کے تحت ذہنی کی احموری سلی اور یک طرفہ ترجمانی“۔

کلیشیر کی اس لہر سے پتا چلتا ہے کہ پیش رو انسانے کو سنگسار کرنے کے لیے نارنگ کی جہول میں چتر نہیں ہیں۔ جو ہے ہے کہ نارنگ کو پریم چہر، بیڈی، منگو، کرشن چندر، صمت، نظام عباس کے انسانوں سے اتنی قدرت نہیں ہے جتنی کہ یہ کلیشیر کاہر کرتی ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا، ان کلیشیر کا جتنا افلاک سے انسانے پر ہوتا ہے اتنا پہانے انسانے پر نہیں ہوتا۔

سب سے پہلے نیچے روانیت، جس کے لیے نارنگ ایک ہار سلی، تو دوسرے ہار خطیبانہ کی صفت استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چہر، منگو کا انسانہ دہائی نہیں بلکہ حقیقت پسند انسانہ ہے جو ان کے پہلے اوسبہ لطیف کلمے والوں کے خلاف بنادت تھا۔ جدید انسانے کے نکتہ جینوں کا کیا ذکر، جب خود نارنگ جدید انسانے سے برکشتہ خاطر ہوتے ہیں تو اس پر اوسبہ لطیف ہونے کا اعتراف کرتے ہیں۔ اس پر بیگودیت اور ظلیل جبرائیت کے اثرات بھی اس کی روانیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ بے شک کرشن چندر، روانیت کے سب سے زیادہ شکار ہیں، لیکن کرشن چندر کی سلی، خطیبانہ اور افکارانی روانیت کے اثرات سے جدید انسانہ نکل نہیں سکا۔ بلراج مین ما اور انور سجاد کے انسانوں میں جہاں افکارانی لہر لہتی ہے وہ کرشن چندر کے روحانی اسلوب کی جھلکات لہے ہوئے ہے۔ دونوں کے یہاں خطابت بھی ہے اور شاعرانہ پن بھی۔ کرشن چندر ہی کی مانند تمام جدید انسانہ نگار انتہائی، صحت، ہلکائی، ہر دوئی، قلیل اور انسانے کے امتیازی قاصدوں کا ذہن بھر لیا نہیں کرتے۔ جدید انسانہ نگاروں نے کرشن چندر کی کڑوہیوں کو اپنایا، کیونکہ کرشن چندر اپنے کڑوہیوں میں دوسرے، بلکہ تیسرے درجے

کے انسان نگار بن جاتے ہیں اور وہ جدید خام کاروں کا ہے، لیکن کرشن چھدر کی انسانیت کے چھوٹے پہلو ہیں۔  
 جسے اچانک کی طاقات اور صلاحیت جدید انسان نگاروں میں نہیں تھی، مثلاً فطرت، عورت اور زندگی کے حسن کا  
 ملکہ ہوا روحانی احساس، مغرب میں جدیدیت ایک نئی روحانیت، ایک نیا دستور، ایک نیا مکمل زمانہ کے لڑائی، جو  
 ہمارے انسان نگاروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید انسان نگار کو شاعری کے قریب ہونے کے لیے  
 ہتھکڑیاں ہونا چاہیے تھا، انکار روحانی بن نہیں سکا۔ مثلاً اسٹوری ٹیل اپنی اصل میں روحانی ہے اور نہ ہی اساطیر،  
 توہمات اور توفیق انطوری حنا سر سے کام لیتا ہے، جیسا کہ انگار حسین اور سرحد پر کاش نے کیا۔ اپنی انسان نگاروں  
 کی تکمیل میں ہر احساس اور ہر جذبہ مسلم یا عیسائی بدل گیا ہے۔ فنکارانہ نظم و ضبط نہ ہو تو کج نتیجہ ہوتا ہے۔ محض تہائی،  
 دھڑکی کرکٹ اور شاعری کی گم شدگی کے احساس سے کام نہیں چلا۔ یعنی ادب میں یہ کافی نہیں ہے کہ گیتے والے  
 کے پاس جدید آدمی کا یہ احساس ہو۔ خام کار ایسا احساسات اور مضمومات دوسروں سے اٹھالیتے ہیں اور ان پر  
 عبور نہ ہونے کے سبب ان کا اس مارتے ہیں۔ تنہائی اور ذات کی گم شدگی کا بیان ایسے واقعات کے ذریعے کرتے  
 ہیں جو نفسیاتی حقیقت پسندی کو حساب میں نہیں رکھتے۔ مہا لے سے کام لیتے ہیں تاکہ احساس شدت سے ظاہر ہو۔  
 انسانی اسٹریکچر، جو احساس کو تمام سکا ہے، کمزور ہونے کے سبب احساس کو تنہا چھوڑتا نظر آتا ہے، جہاں کے اسلوب  
 کو بے حد جذباتی بناتا ہے۔ اسی سبب سے انسان کوئی تاثر نہیں چھوڑتا اور اس سے وہی ظہان پیدا ہوتا ہے جو  
 اصحابِ زرد و زردیوں کی مسٹر یا لی باتوں سے ہوتا ہے۔

اب ہر جذباتیت کا سوال تہذیب کو کھلی نہ ہو تب بھی اپنی کمزوریاں دیکھتی ہے۔ جذباتیت، خاک حقیقت  
 نگار کا بیٹھی والو ہے۔ حقیقت نگاری جب اس قدر بے ہوش بن جاتی ہے کہ اس کے غیر انسانی بننے کا غور نہیں ہوتا  
 ہے تو فنکار جذباتیت سے اسے گوارا بناتا ہے۔ بہر حال حقیقت نگار کو ان خدشات سے تو گزرنا ہی تھا۔ جذباتیت،  
 قومیت، کلیت، سنگ، دلی، منشی خیری، جرائم، جنیت، عروانی وہ صرف ہیں جو حقیقت نگار کی راہ میں آتے مافی  
 حقیقت، کیونکہ اول کار زندگی سے سروکار نہ ہے اور اسی لیے کے برعکس، بڑے جذبات اور عظیم اعمال سے نہیں تھا، بلکہ  
 ایک عام آدمی کی زندگی سے تھا، اور اول عام آدمی کی خارجی اور داخلی زندگی کی جن سرزمینوں سے غائب تھا، اہم  
 امن کی سیاحت کی کوشش کلاسیک ادب نے نہیں کی تھی۔ ان حقوق کو پار کرنے کا ناول نگار کے پاس کوئی آسان اور  
 طاقتور نسخہ نہیں تھا۔ ایسا نہیں تھا کہ آپ نے طاقت یا استعارے کا ہنس ہانچ میں لیا تو ایک ہی رنگ میں تمام حقوق  
 کو پار کر گئے۔ حقیقت نگاری نے اپنے corrective آپ پیدا کیا اور اس متحدہ کے لیے اسے لٹن کی بلندہ اور  
 دشوار گزار چوٹیوں کو سر کرنا پڑا۔ جذباتیت اور وقت سے گریز کے لیے اسے ایسا مارے کے چلتی جو ہر ناول کے  
 آرٹ میں سوتا پڑا۔ یہ کتنا دشوار کام تھا۔ اس کا احساس آپ کو اس وقت ہو گا جب آپ ہنس اور آخر طرے کے  
 ادا میں کودیں گے کہ ایک عام آدمی کی زندگی کو ایسے کامنوسوں میں لکھنا کتنا درست چلتی اور کتنا ناول میں تو یہ  
 کام اور بھی دشوار تھا جین دستہ بکھسکی اور ہڈی نے یہ کام کر دکھایا۔ سوال جذباتیت کے خلاف بغاوت کرنے کا  
 نہیں تھا، سوال زندگی کو آرٹ میں اس طرح برتنے کا تھا کہ زندگی اپنی تمام ہولناکی اور حسن کے ساتھ، اور آرٹ  
 اپنی تمام بصیرت اور حسن آفرینی کے ساتھ، ہمارے دلوں کو متاثر اور مسح کرے۔ یہ کام تکنیک کے پیشروں اور

علامتوں کے قیودوں سے نہیں ہوتے بلکہ عقل، بصیرت، صاحب نظری اور حسن آفرینی کی ان ہر اس رطبتوں سے سرابھام پاتے ہیں جن سے قدرت مٹے کوڑا لاتی ہے۔

بالا خرما شعلہ فیری کی صورت کی چٹا اور کرشن چھدر کی حرور کی چٹا میں فرق کیا رہا؟ چٹا کا انسان اور چٹا کی شاعری آرٹ نہیں ہے کیوں کہ وہ آرٹ کے بنیادی عنصر، نشاط آفرینی اور حسن آفرینی سے محروم ہے۔ وہ دکھ کو گہر غم میں بدل نہیں جاتا اور سنے ہوئے ناسور زخموں کی بہار کا نظارہ پیش نہیں کرتے۔ تعیدی کا انسان ”گرہن“ صورت کی چٹا کی کہانی نہیں، آرٹ کا نمونہ ہے۔ چٹا ایلے کے حصار میں داخل ہو گئی ہے جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ چاند گرہن، عذی پر اشنان کرتے لوگوں کی چیخ و پکار اور دلوں ہاتھوں سے پھٹ پکڑے بھاگی ہوئی ہولی، ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جسے آدمی حیرت اور حیرت سے دیکھتا ہے، گویا کوئی ان ہولی ہولی ہے، کوئی ایسی آسانی گھنٹا نہیں رہا ہے جس سے آدمی خوف زدہ بھی ہے اور مسکورتھی۔ آئندہ آگے میں کہاں سے آئیں، آئندہ ”چھٹی کا جزا“ کے لیے بیمار کھتا ہے جو ایلے ہی کا ایک روپ ہے۔ لیکن کم تر، کمالیے میں خوف اور رحم کے جذبات کی مقدار کو ہیچ برابر رکھنے کا کام سوائے منکھیر کے کسی اور سے نہیں ہو سکا چٹا نچہ، چٹا میں لریجی میں خوف کو ہر اس میں اور رحم کو رقت میں بدلے ہم دیکھتے ہیں اسی لیے صحت کی جذباتیت پر بھی سخت حرف گیری کی ضرورت نہیں پڑتی۔

لیکن یہ تو ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کی باتیں ہیں۔ مہلا علامتی انسانے کو ان چیزوں سے کیا لینا دینا ہے پلاٹ، کردار، کہانی، عمل، واقعات، کسی کی ضرورت نہیں، کیونکہ وہ صرف علامت پر ادھار کھائے بیٹھا ہے۔ ایک علامت مل گئی، مثلاً اسپتال میں جنا مار دی کی، جو اس کا وطن ہے، اور جس کا سب ڈاکٹر طالع کرتے ہیں اور بیمار کی امی نہیں ہو پائی، یا ہسپتال میں جنا کھانسی کھارنی لاش کی، جو زہری، سانج، روائت، کچھ بھی ہو سکتا ہے اور انسان کا کام نکل گیا۔ جدید انسانہ نگار کی راہ میں کوئی خدشہ نہیں مگر وہ انسانہ نگار کی راہ، کہ پہلی خدشہ یعنی تشیل جو عموماً اخلاقی کہانیاں پڑھانے والے آخری نچیں کا مسکن ہوتی ہے، وہی میں پڑا ہوا ہے۔ ڈاٹر لکے ہوا پٹے تو مرطے بھی آئیں اور مرطوں کے بغیر حقیقی جلا نہیں پاتا، ٹھہرے پانی کی طرح سڑا ہوا رہتا ہے۔

حوسط طبع کی کھوکھلی اخلاقیات۔ دراصل پیش رفت انسانہ تو پر سے کا پورا اس کا پردہ چاک کر رہا ہے اس فن میں سب سے تیز ابالی انسانے صحت کے ہیں۔ لیکن ہمارے دور تک آتے آتے تو دنیا میں حوسط طبع ہی ناپید ہو گیا، خصوصاً ہندوستان میں مسلمانوں کا حوسط طبع۔ سب تو انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کو اس طبعے کا نو ستارہ بنا سکا ہے۔ لبرل سانج ایسے کلمے سانج میں بدل گیا کہ فرد کو وقت کی حیرت و مستیوں سے روکنے والا کوئی اخلاقی نظام ہی نہیں رہا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شریف حوسط طبعے کی بیٹیوں کا انجام ”ہاؤ سنگ سوسائٹی“ کی کال گرل میں بدل گیا۔ با مغرب کی انشرب ٹیز رستوراں میں۔ صحت نے لبرل سوسائٹی کا جو خواب دیکھا تھا وہ قرۃ العین حیدر کے یہاں کا لاش میں بدل گیا۔ دراصل ہمارے لبرل فن کاروں کے سبکی خوابوں کی تعبیریں ہولناک ظلمیں، اور الیہ یہ تھا کہ لبرلزم کو گھست کسی انتھالی نظریے کے ہاتھوں نہیں ہوئی بلکہ بدترین قسم کی مذہبی احیاء پرستی اور رجعت پسندی کے ذریعہ ہوئی۔

جدید افسانہ نگار کے یہاں متوسط طبقہ کی نفس تو اس کی اخلاقیات کے خلاف بغاوت کا سال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ جب انسانی بستیاں انسانے میں داستانوں کی طرح پھٹنے لگیں تو جو چیز سب سے پہلے انسانے سے رخصت ہوتی ہے وہ مصری زندگی کا اخلاقی اور سماجی شعور ہے۔ دراصل انسان نگار انسانے کے گستاخی اس لیے ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ جس دنیا میں وہ رہ رہا ہے اس میں جینے کے کچھ معنی ہیں یا نہیں، ماورا اگر اسے جینا ہے تو کن شرائط پر جینا ہے۔ یعنی انسان اس دنیا کو ہمارے لیے قابل فہم بنایا ہے جس کا دراز مرہ کا تجربہ اس قدر عجیب، بلکہ ہولناک بن گیا ہے کہ ہماری فہم و فراست میں نہیں آتا۔ اسی لیے افسانہ مصری سماجی صورت حال سے ہمیں چار کتا ہے۔ اس صورت حال سے بچنے کے فنکارانہ طریقے ملا سکتی یا نہیں ہو سکتے ہیں، لیکن یہ صورت حال اس قدر عجیب و غریب اور پہلو دار ہے، اور اس سے انسان کی سیاسی، سماجی، اخلاقی اور جذباتی زندگی کے اتنے بے شمار رشتے گھٹے ہوئے ہیں، کہ کوئی بھی ہاشور فن کار محض تشبیل، علامت کی کال کو فطری میں بند نہیں کر سکتا۔

سیاہ اور سفید کی سطحیت۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم پر اخلاقی اور انتہائی ادب، جو اخلاقی ادب ہی کی ایک شاخ ہے، مجبور ہے، کیونکہ ترغیب و تنبیہ اور پرہیزگیت کے کام اس کے بغیر ممکن نہیں۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم سے پہلو ڈراما پیدا ہوتا ہے جو ایسا مارے کا کٹر روپ ہے۔ ایسا کہ سیاہ اور سفید دونوں عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادب اخلاقی ادب ہونے کے بجائے ہی آرٹ کی اس بندی کو نہیں پہنچ سکا۔ بہر حال پرہیزگیت سے بھرپور انتہائی تجربہ کو اپنے اس مقصد پر قانع ہونا پڑتا ہے۔ لیکن جدیدیت کو بھلا ان مسائل سے کیا لہجہ دینا۔ اول تو یہ کہ ہمارے یہاں کوئی ڈراما ہی نہیں۔ مزے ستم یہ کہ کوئی ناول بھی نہیں۔ یہ کیا انسان تو وہ ملا سکتی ہے، بھاڑنے کا دم ادا پانی لطرت ہی میں خفائیت کا حلیف اور ڈرامائیت کا حریف ہے۔

لیکن میرا تو جھگڑا ہی یہ ہے کہ نیا انسان ملا سکتی بھی نہیں محض تشبیل ہے، اور تشبیل سفید اور سیاہ کی تفریق دہا رکھتی ہے کیونکہ وہ اخلاقی حیثیت کی ترجمانی کا فارم ہے۔ اور یہ یہاں نہ براجم کے ناول اور مصری اور انگریزی کے کردار اس کی نمائندہ مثالیں ہیں۔ یہ سفید اور سیاہ کی تقسیم طراج میں ما اور انور و سجاد کے انسانوں میں مل جائے گی جہاں استبداد اور انتظام کی تجربہ، ان کا تشخص اور عالم و مظلوم کے کردار ترقی پسند انسانے کی توسیع بنتے ہیں۔ ان کے برعکس انتظام حسین کے یہاں شرفیہ کی سرد میں سے بھرنا ہے اور تار کی کاغذ پھیل کر روشنی کو مطلوب کرنا ہے ("دروکھا")۔ انتظام حسین کا کمال ہی یہ ہے کہ ان کے ملا سکتی اور اسطوری کردار محض تجربات نہیں بلکہ گوشت پوست کے ذریعہ انسانوں کا لیس، مانترا و عادت اور عیب کی رکھتے ہیں۔

ترقی پسند انسانہ یا ہوں کہیے کہ کرشن چندر اور ان کے قلمیوں کا افسانہ سیاہ و سفید کی تقسیم پر دھار رکھتا ہے، لیکن منہو، بیدی، حسرت اور نظام عباس کے انسانے اس تقسیم سے بلند ہیں۔ ان کے کرداروں میں اخلاقی کشش بھی ہے اور نفسیاتی گہرائیاں بھی۔ ان کے مسائل کے کوئی آسان حل نہیں ہیں۔ یہ مسائل ہمیں انسان زندگی، سماج اور اخلاقیات پر مفلک آنہ غور و غوض کی دعوت دیتے ہیں۔ صحیح معنی میں سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خلاف انحراف بیدی اور منہو نے کیا، اور اس طرح حقیقت نگاری کا اخلاق پسند سادگی کی اس شہرت سے کمال کر جس میں پریم چند کا آدرش داری اور کرشن چندر کا انتہائی انسانہ کردار دھار رکھا، اسے ایک نیا مولد دیا اور اس میں اتنی فنکارانہ پلک اور گہرائی پیدا کی



کہ وہ انسان کی داخل اور خارجی زندگی کے تمام مظاہر کا حامل کر سکے۔

جدید انسان تو سیاہ اور سفید کی تقسیم کا اس قدر مارا ہوا ہے کہ انسانوں کی داستانوں کی فضا کے تحت "سیاہ" خطر حمل اور کھٹوں کی مثل اختیار کر گیا ہے اور "سفید" شریف پور محوں، نیک بیبیوں اور مصوم بچوں کی۔ جدید انسان سچا کرے ہیں کا کھار نظر آئے گا۔ عقل کی سطح پر وہ داستانوں کی فضاؤں کا سیاہ ہے جو کشن کی دنیا میں ردائی اور گوشتک عقل کی عوی سچ ہے۔ داستانوں کی فضاؤں کی باز آفرینی میں ردائی کا بچا رہا ہے اور ردائی طہائی کی مادہ میں قدغن ہے۔ زبان کا شاعرانہ داستانوں اور حکایتی استعمال چونکہ عقل کا رنگ لیے ہوتا ہے، اس لیے اس اسلوب کو سامنے آنے نہیں دیتا جو حقیقت پسند کشن کی دنیا میں بر ناول نگار کا اپنا منظر اسلوب ہوتا ہے۔ شاعرانہ پسند اور خطابت، بیگوریت اور عقلی جبرائیت کشن کے اسلوب کے وہ عیب ہیں جو اس وقت جھلکتے ہیں جب نثر کو از ادھر کمزری، بگلی اور بازار مسائل جاتے بچے کی مہملوں اور حاملہ عورت کی چال کو حسن آفرین بیان میں عقل کرنے سے کام لیتی ہے۔ نثر کا سب سے بڑا کارنامہ ناول کی تخلیق ہے اور ناول کا سب سے بڑا کارنامہ اس اسلوب کی تخلیق ہے جو اپنے اظہار کے غور، نزاکتوں اور دستوں میں شاعری سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ جدید انسان نے شاعری اور داستان کے ساتھ بہت سستا سودا کیا اور تخلیقی نثر کی اس رنگارنگی سے محروم ہو گیا جو ہر انسان نگار میں پایک لیا جاوے جاتی ہے۔

خارجیت۔ یہ کہنا کہ نثری داستانے کا ایک عیب اس کی خارجیت تھی اور نئے انسان نے اس کے خلاف بغاوت کی، غلط ہے۔ خارجیت سے مراد اگر خارجیت اور دستاویزیت ہے تو بے شک اس کی مثالیں پریم چھاندر کشن چھوڑ کے یہاں ملتی ہیں، بیدی اور منو کے یہاں نہیں۔ بیدی کے یہاں بھی صحافت تک جھانک کر لیتی ہے لیکن منو اس سے حال فکا جاتا ہے۔ منو یہ ہر سالہ نثر کا رانہ برتاؤ کا ہے۔ آدمی خارج میں بھی اسی جیتا ہے جتنا کہ اپنے اہل میں۔ تاریخیت سے وہ خاص بچا نہیں سکتا۔ تاریخیت کو نثر میں برتنے کا کوئی کل نہیں ہے، نہ ناول سے نہ ناول آپ یہ کر سکتے ہیں کہ ایسے کرداروں پر انسانہ لکھیں جو تاریخ میں سانس لینے کے ساتھ ساتھ ایسی بھری پری شخص زندگی بھی رکھتے ہوں جو تاریخی دلچسپی کا سبب بنے۔ قرۃ العین حید کی ایسی نثر دیتی ہے کہ ان کے کرداروں میں ایسی نفسیاتی گہرائیاں نہیں ہیں کہ جن تاریخی حالات نے انھیں پیدا کیا ہے، ان کے فتم ہونے کے بعد بھی ہم ان میں دلچسپی لے سکیں۔ بیدی اور منو کے کرداروں میں یہ گہرائیاں ہیں۔

خود جدید انسان کے کہنے۔ خام کاروں کو چھوڑیے کہ وہ دور جدید کی کاہلی تاریخ کے صید ہیں۔ خود انظار مشین اور سرحد پر کاش کے یہاں تاریخ اور صحافت اس قدر چھائی ہوئی ہے کہ انسانوں کی پوری دلچسپی صحافتی واقعات کے ملاحتی بیان میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے۔ جس روز ان واقعات میں آدمی کی دلچسپی فتم ہوئی، مثلاً "باز گوئی" اور "سرکس" کے واقعات، تو انسانے میں بھی اس کی دلچسپی فتم ہو جائے گی۔ سرحد پر کاش اور انظار مشین طاقت نگار ہونے کے سبب ہی ایسے کردار تخلیق نہیں کر سکتے ہیں جو تاریخ کے گزر جانے کے بعد بھی تاریخی دلچسپی برقرار رکھتے۔ یہ کردار نہ تو انسانی مفہد یا انسانی صورت حال کا مطالعہ ہیں نہ کسی ایسی انفرادی خصوصیت کے حامل جو نفسیاتی اور طبعیاتی مطالعے کی رحمت دیتی ہو۔ جتنا جدید تخلیقی اور علامتی انسانہ کردار کا انسان نہیں ہے، اس

لے تاریخت کردار کے حوالے سے نہیں بلکہ قشیل کے حوالے سے بچائی جائے گی۔ دستہ سیکسی میں تاریخ کو ہم کرداروں کے حوالے سے بچانے ہیں، مثلاً اسکو لنگولہ ایمان کا نامادری اور پرنس مفلک۔ یہی حال کامیو اور سادتر کے کرداروں کا ہے۔ مٹو کا انسانہ "نما قانون" جزوقتی پسندوں کی آگہوں کا ناما ہے، خواب انسانہ ہے مٹن یہاں بھی تاریخ کو ہم مٹو کو چبان کے ذریعے بچانے ہیں۔ جدیہ انسانا یہی کوئی کردار نہیں دے گا۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایسے کردار دینے سے قاضی تھا۔ حقیقت پسند انسانا نے جدیہ انسانا سے زیادہ کرداروں میں دلچسپی لی اس لیے وہ تاریخ، صحافت اور خار جیت کے جبر سے محفوظ رہا۔ جدیہ انسانا اس جبر کا شمار ہوا اور بہت بری طرح شمار ہوا۔ کاش کہ وہ کم صحافتی، تاریخی اور ہنگامی ہوتا اور انسان کے دل میں جھانک کر اس کی سرتوں اور انسانا کیوں کے ابدی سرچشموں کی تلاش کرتا، جیسا کہ بیدی اور مٹو نے کیا۔ کردار کی قیست پر قشیل کا سودا کر کے اس نے آرٹ کو صحافت پر قربان کر دیا۔ اس کا کام نہیں یہ وہ کیا کر سائنے کے صحافتی واقعات کو قشیل کا رنگ دے دے۔ یہاں تو اخبارات کرتے ہی رہتے ہیں کہ جگ، مائیم، ہم، مالی امن، خلیفہ سلطو اور نگلی سیاست پر کارٹون اور لٹینوں کے طواور اخلاقی حکایت کے ار پے غش کرنا ان کا پیشہ ہے۔

قارمولا بازی۔ سب یہ بات لیجیے کہ جدید السانہ ترقی پسند دور کی قارمولا زدہ کہانی کے خلاف بغاوت ہے۔ کہانی قارمولا زدہ کب بنتی ہے؟ جب وہ خارجی یا داخلی سیاست یا فن کے جبر کا نتیجہ ہو۔ کسی نہ کسی طرح جب بات کو ایک مقصد یا ایک لحاظ کے تابع کیا جائے تو بات آپ کہیں سے بھی شروع کیجیے، کوئی بھی کیجیے، سب باغی ایک ہی نظر آئیں گی۔ جدید السانہ خود اس یکہنگام اور یکہنگامی کا تصور کیا ہے جو ترقی پسند انسانے سے بھی زیادہ بد آہنگ ہے، کیونکہ اس میں اتنی بھی رنگ رنگی نہیں جو ترقی پسند انسانے سے بھی زیادہ بد آہنگ ہے، کیونکہ اس میں اتنی بھی رنگ رنگی نہیں جو ترقی پسند انسانے میں مقصدیت کی پابندی کے باوجود، حقیقت نگاری کے تقاضوں کے تحت، مقام اور سیلو کی آئینہ داری کے سبب پیدا ہو جاتی تھی۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیوں میں اور پنجاب کے گاؤں میں، بمبئی کی سڑکیں بھی ہیں اور دہلی کی گندی موٹریں بھی۔ ہر مقام کی معاشرت اور بولی محولی کا بھی حوسہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ بچا پے میں طرہ و حراج بھی ہے اور وہانی لہجہ آفرینی بھی۔ اسلوب جردن اور کھرانا بھی ہے اور اس قدر زمین اور فضا بھی کہ عوا کے جھونکے کی مانند زمین کو چھتا ہے۔ جدید السانہ نگاروں کے پاس انعامیں نہیں، کہاں سے آئے، جب کہ تمام انسانوں کے موضوعات سکے بند، مقام طیالی، بستیاں، سیلو بے نام اور بے پیرہہ انعامیں، اسلوب داستانوی یا حکایتی اور طرز و طاسی یا نمٹشی ہو۔ کرشن چندر کے تو ہر خراب انسانے کا لگ سے سولی پر لٹکا ہوا ہوتا ہے اور کچھ جیسا جلا دی انسانے کی گردن مارے وقت انسانے کے ساتھ ساتھ زبان کی طاعت اور اسلوب کی تراوش کی بے قصور قاربت مری پر سب انہوں ملتا ہے۔ آپ کسی بھی جدید انسانے کو سوچتی قرار دیجیے، اس جیسے سکھوں انسانے جہاں ہیں، وہیں بیٹے بھائے بھسم ہو جائیں گے۔ استخوانہ فیشن پر تن کا بھی نتیجہ ہوتا ہے کہ انسانہ نگار نہ تو اپنی شناخت قائم کر سکتا ہے نہ اپنی موت مر سکتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ بغاوت کے لیے اجتہاد ضروری ہے، اور اجتہاد اور فیشن پرستی میں تعلیم کا قاتل ہے۔

دوسروں کا کیا کر، آپ قرآن مجید اور احکام حسین کو دیکھ لیجئے جو ہمارے آج کے انسان کا گھر ہے۔

یہ دونوں مگر اس کا تصور نہیں ہوئے؟ کیا اس حیرت کے حلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہی ہیں؟ کیا ان کا زمین کے یہاں جبریت، ماضی کی بازیافت اور بے جزی کے احساس کی گھٹائیں ہے؟ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار ایک افسانے سے دوسرے افسانے میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس بیٹھ کر نظر نہیں آتے؟ کم از کم آپ یہ بات مٹھو، بیدی، محنت اور فلام ماس کے افسانوں کے حلق نہیں کہہ سکتے۔ وہ کسی بھی افسانے میں خود کو دہراتے نظر نہیں آتے۔ مٹھو کی ہر طوائف دوسری طوائف سے مختلف ہے۔ بیدی کے یہاں ہر چہ، ہر لمحہ زحما، ہر کلرک، ہر مزدور دوسرے سے الگ ہے۔ بیدی کے یہاں عورت ”گرہن“ کی سولی بھی ہے، ”اپنے دکھ مجھ سے بد“ کی امد بھی ہے، ”ایک چادر سلی سی“ کی رات بھی ہے۔ جدید افسانہ نگار تو کرداروں کو نام ہی نہیں دیتے، بلکہ اگر دیتے ہیں تو اس طرح جیسے ہاتھ آثرم کی میز پر بچوں کے نام رکھتی ہے جس میں جذبے کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ مٹھو جب اپنے کرداروں کو یاد کرتا ہے تو کہتا ہے ”میری سلطانہ“ اور ”میری سوگندھی“۔ جدید افسانہ نگار اپنے کسی کردار کے حلق یہ بات نہیں کہہ سکتے۔ نقادوں نے کردار نگاری کے خلاف جو بے بنیاد باتیں کہی ہیں، ان کا بھی انجام ہونے والا تھا کہ افسانہ انسانیہ سے خالی ہو کر خالص فن کاری کا نمونہ بن جائے، اور خالص فن کاری اگر محید سازی اور صنعت گری ہو جب بھی قیمت ہے اور اگر یہ بھی نہ ہو، جیسا کہ جدید افسانے کی بد بختی اور بد پیشگی سے ظاہر ہے تو وہ انگلی سے اڑی کی بدبختی سے بازی ہن جاتی ہے۔

دراصل افسانے اور زندگی کا حلق اتنا گہرا ہے کہ زندگی ہی افسانہ نگار کو رنگ کردار، واقعات، جو بشر اور کہانیاں سمجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے خلاق حقیقت پسند افسانہ اور ناول نگار کہانیوں اور ناولوں کے ڈیڑھ لگا رہتا ہے کیونکہ اس کا ہر افسانہ اور ہر ناول زندگی کا ایک نیا رخ اور نیا تجربہ پیش کرتا ہے اور اسی لیے ناول نگار ہوتا ہے۔ تمثیلات اور طوائف کا سامن نہایت سکر اور سستا ہوتا ہے، چہ کہانیاں اور ایک ناولوں کے بعد ہی عقل باٹھ ہو جاتا ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں تو رنگ کا یہ دعویٰ بھی بے معنی ہو جاتا ہے کہ جدید افسانے نے پرانے افسانے کی اس روش کے خلاف بغاوت کی کہ پرانے افسانے میں خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سلی اور یک طرفہ ترغیب تھی۔ اس بغاوت کے معنی ہو سکتے تھے اگر جدید افسانہ زندگی کی گہری اور بھرپور ترغیبی کارول ادا کرنے کے لیے آیا ہوتا۔ مگر افسانے میں مقام نہیں، نظری، تہذیبی اور معاشرتی پس منظر نہیں، طبقات اور کردار نہیں تو زندگی کی ترغیبی کیا داستانوی اور حکایتی اسلوب کے ذریعے کرے گا جو چہ بہ اور بے ڈھائی ہونے کے ناطے ہی زندہ تجربات کو بیان کرنے کا اہل نہیں اور صرف تمثیلات کے کام لگتا ہے۔ صاف بات ہے کہ طوائفی افسانے کی بوطیحا حکای، آپتداری، ترغیبی اور خالی یعنی mimetic آرٹ کی بوطیقا نہیں ہے۔ طوائفی افسانہ representational افسانے کی ضد ہے۔ اس کا تو دعویٰ ہی یہ ہے کہ زندگی کی حکای اور تصویر کشی، جو زبان کے حوالہ جاتی استعمال کی متقاضی ہے، آرٹ کی دشمن ہے۔ تاریخی، دستاویزی، خارجیت سے دور رہتا ہے کیونکہ وہ اپنے ساتھ زندگی کا کھر دہا مواد لاتے ہیں جو آرٹ میں دخل نہیں سکتا۔ مختصر یہ کہ طوائفی افسانہ زندگی کی سطح ادھوری، یک طرفہ اور کسی بھی قسم کی ترغیبی کا دعویٰ نہیں کرتا۔ جس چیز کی افسانے کو ضرورت ہی نہیں،

اس کے خلاف افسانہ بناتے نہیں کرتا بلکہ اسے نظریہ سازوں کے نظریہ سازوں کا اشتہار ہے۔  
 اب دیکھیں نظریہ سازوں کی اشتہار ہے تو پھر وہاں جہاں علامت پسند نظریہ سازوں کا اشتہار ہے ترقی  
 پسند تحریک کے ساتھ تو یہ شمار ایسے کیسے جالے جئے جنہوں نے نظریاتی سخت گیری کو بھی قبول نہیں کیا اور اپنے  
 اندرونی تقاضوں کے مطابق تخلیق نہیں کرتے رہے، مثلاً منو، بیدی، غلام حیات، عزیز احمد، میراجی، مہاشین، مجاہد  
 اختر، الامان وغیرہ۔ جہاں انسانی نگاروں میں تو ایک بھی ایسا نہیں جہاں انک سے بچنا جاسکے۔ سب کا طریق کار بھی  
 ایک جیسا اور سب کے موضوعات بھی مماثل۔ ترقی پسندوں نے اشتراکی حقیقت نگاری کے ماحول بنائے تو جدیدوں  
 نے علامت نگاری کا، اور دونوں کو اس بات سے سروکار نہیں تھا کہ اول اور اسالے کا آئٹ ان طرحوں کو اپنانے  
 کی کئی کئی صورتیں رکھتا ہے۔

میرا خیال یہ ہے کہ ترقی پسندوں اور جدیدوں میں ناول کا شوقی مطالعہ کرنے والے قارئین جہ  
 زیادہ تر شاعری کے پرستار تھے۔ میرا مطلب ایسے مطالعے سے ہے جیسا کہ مثلاً عسکری، عزیز احمد، ممتاز شیریں،  
 مظفر علی سید، محمد عمر سین، یا باقر صدیقی نے کیا ہے۔ یہ لوگ کشن پر بات کرتے ہوئے کوئی ایسا بیان نہیں دیتے جہاں ایک  
 طرز، ایک اسلوب یا ایک طریق کار کو کشن کا عمدہ ترین طریقہ گردانیں۔ وہ جانتے ہیں کہ کشن کی دنیا کتنی رنگ  
 ہے اور اس میں ہر طراز ذہن کے لیے حلق اور تجربے کے کتنے امکانات پنہاں ہیں۔ عسکری کی تو ڈیڑھ تہیت ہی  
 فراہمی علامت نگاروں کے چھ ہوئی تھی لیکن وہ ذہنی بھی کر سٹو فراشور، طاہرہ، ہاراک اور ستاں مال کے ناول  
 ترجمہ کرتے رہے۔ اگر ترقی پسند اور جدید نگاروں نے چشم نگ کو کڑوا نگارہ سے دیکھا تو وہ کشن کے حلق  
 ایسی نظریہ سازی سے دور رہتے جو سادہ لوح، سادہ کار اور کل پسند ذہن کی ملائیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ادب میں  
 ملائیت کبھی انسان پرستی، عوام دوستی اور سماجی خیر خواہی کا خطاب ہوتا ہے، کبھی بلند چلی، آرٹ پسندی، مہمناہیت  
 اور جمالیات کا بہروپ اختیار کرتی ہے۔ بہر صورت وہ ایک خاص قسم کے ادب کی خاطر، ادب کے دافتر سے کو باہر  
 کرتی ہے۔ اسی ملائیت نے ترقی پسندی کو بھی مارا اور جدیدیت کا بھی بٹھا دیا۔

شاعری کی نظر سے اشتہارے کی جتنی پر اور علامت نگاری کی شخصیات کی باتیں اس نگاری  
 کو کیسے متاثر کرتیں جس کا ادبی تجربہ بتاتا تھا کہ پچھلے دو سو سال کا زمانہ دنیا بھر میں شاعری نہیں بڑی امتیاز، یعنی  
 ناول، افسانے اور ڈرامے کا ہے۔ ناول اشتہارے سے کم اور تشبیہ سے زیادہ کام لیتی ہے۔ اور ملائی طریق کار  
 ادب کا واحد طریق کار نہیں ہے، اور نہ ہی تمام ادب ملائی ادب ہوتا ہے۔ اور یہ بھی درست نہیں کہ ملائی  
 ادب ہمیشہ اچھا ادب ہوتا ہے اور نہ ہی اچلی ترین ادبی نگارشات اس وجہ سے اچھی ہوتی ہیں کہ ان میں ملائیت کا  
 استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہ حقیقت ہے کہ ناول کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے تو یہ ہر سالیب سے لے کر جدید علامت  
 نگاری تک اس میں اپنا جائز مقام پاتی ہے۔ افسانے میں علامت کی نشان دہی تنقید کا جائز فعل ہے بشرطیکہ یہ  
 افسانے کے دوسرے ترکیبی عناصر اور تخلیقی میلانات کی قیمت پر نہ کیا جائے۔ جدید تنقید ملائیت کی تفسیر و تخریب و  
 معنی آفرینی میں ایسی مست ہے کہ افسانے کا حاکم کرنے اور اس کے اچھے برے ہونے کا قدری فیصلہ ناکارہ  
 ہونے کی بات زبان پر لائے بغیر تنقید میں ان کا ذکر کرتا ہے۔ سارنگ لکھتے ہیں:

”فرد کی فردیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی  
سجائی، مرقان ذات کی وہشت، نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگ کہانی  
کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے کی۔“

نارنگ جب کہتے ہیں ”نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگ کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے  
کی،“ تو وہ سچے السانے کی ایک رنگ (جس کا خود میں احساس ہے) کی پردہ پوشی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک ہر  
وہ لکھ چکے ہیں کہ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھول چال شروع ہو جائے اور ہر شخص علامتی تشکیلی کہانی لکھتے لگے۔ ظاہر  
ہے کہ لکھے گا، کیونکہ علامتی تشکیلی کہانی ہی کو جدید افسانے کے سر پرستوں نے اعلیٰ ترین فن کاری اور آرٹ کی معراج  
بنایا ہے۔ اس واسطے ایک خاص قسم کا انسان کروانا چاہتا ہوں اس کے مقابلے میں حقیقت پسند السانے کی تحسین کی  
جائی تو چند منظر لکھنے والے اپنے طبی میلان کے مطابق علامتی السانے کے میدان میں قدم نہ رکھتے اور دوسرے لوگ  
روایتی السانے میں ہی جہیں تلاش کرتے، یا تحسین اور اسلوب کے دوسرے ایسے تجربات کرتے جو مغرب میں  
تجرباتی ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب علامت نگاری فن کی معراج ٹھہری تو لکھنے والے اسی کی طرف ہل  
ہوں گے، کیونکہ شعروادب کا معاملہ قوال کا تو ہے نہیں کہ آپ کا نہیں کہتے تو تالیاں بجا دیتے۔ ادب میں آزادی بڑا جانا  
نہیں چاہتا بلکہ مکمل جانا چاہتا ہے۔ فن کاری خواہ اعلیٰ معیار کی نہیں ہوتی بلکہ اپنے فن میں جھیل کو کھینچنے کی ہوتی  
ہے، کیونکہ عظمت اس کا اختیار میں نہیں ہوتی جب کہ جھیل اختیار کی بات ہے اور یہی چیز فن کار کو حرق رہتی، مگر  
کاری اور وہاں ہانا مستحق کے آداب سکھاتی ہے۔ اسی لیے لکھنے والے فارم دے پسند کرتے ہیں جس میں اعلیٰ ترین  
فن کاری کے امکانات ہوں۔ فن کی دنیا میں اسپ دریں کو چھوڑ کر ساری تو مبتدی بھی پسند نہیں کرتا۔ جب یہ ہے  
کہ اسپ در میں کی ساری چاہتی ہے نظر اور وصل آنا کسی، جھیل کی منزل تک اسی کے ذریعے پہنچا جاسکتا ہے،  
چشمیکہ سوا حقیقتانہ ظلیاں نہ کہے اور اپنی ملا جلیوں کا مناسب استعمال کرے۔

دوسری بات یہ کہ نارنگ ان ناولوں میں سے ہیں جو موضوع اور ہیئت کی تفریق رکھتے ہیں۔ ایک  
جگہ کہتے ہیں، ”موضوع سے چونکہ ادب کی تکمیل نہیں ہوتی اس لیے موضوع اور اظہاری بیکر سے مل کر جو جھیل  
وحدت وجود میں آتی ہے وہ السانہ ہے۔“ میں نارنگ کے اس خیال سے حلق ہوں۔ اب اگر موضوعات میں رنگ  
رنگی ہے تو ہیئت کی رنگارنگ ہوگی۔ پھر یہ قیامت ہے سچی ہو جائے گی کہ ہر شخص علامتی تشکیلی کہانی لکھ رہا ہے۔ لکھتے  
ہے تو لکھتے ہیں، اس کے یہاں موضوعات کی تو رنگارنگی ہے آخر تمام دنیا میں دو سو سال سے لکھنے کا طریق کار  
حقیقت پسندانہ ہوتا ہے اور کسی کو یہ قیامت نہیں ہوتی تھی کہ تمام ناول اور السانے یکساں رنگ کا کار ہو گئے۔ جو چیز انہیں  
رنگارنگ ملتا کرتی تھی وہ موضوعات کے غور کے علاوہ وہ انسانی اور سماجی مواد تھا جو زندگی سے مستعار تھا۔ علامتی  
السانے کی کڑواہی یہ ہے کہ وہ اس مواد کو السانے میں برتنے کا اہل نہیں۔ اسی لیے وہ اس مواد کا السانے سے  
اخراج کرتا ہے اور نیچے کے طور پر مٹی اور گری کی بننا ہے۔ انسانی لطرت، انسانی نفسیات، اخلاقی اور جذباتی کشش  
، خانمانی، تہذیبی اور معاشرتی رشتے، سماجی ادارے، لطرت، گاؤں اور شہر کا پس منظر، منظر یہ کہ وہ تمام حاسر  
السانے کو زندگی کا گڑھا حاسر مبراہم کرتے ہیں، علامتی انسان سے بے نیازی برتا ہے۔ بالآخر اس کے پاس

لے دے کہ صرف علامتی یا تمثیلی اداکار ہوتا ہے۔ یہی چیز یکہنگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ انسانوں کی نگاہ میں ہر چہ ہر بدن، ہر آدمی دوسرے سے الگ نظر آتا ہے۔ ہر شخص کی نگاہ میں ہڈیوں کے سبب طے ایک سے ہوتے ہیں، حتیٰ کہ عورت اور مرد کی تفریق بھی ٹھکن ٹھکن رہتی۔ مگر ایک دم میں ہم اپنی تصویر میں لگاتے ہیں۔ انہیں دے تو نوکراف آویزاں نہیں کرتے۔ انہیں دے تو نوکراف کو صرف ماہر ڈاکٹر ہی پرکھ سکتا ہے اور یہی اکسیر ہر تہہ میں ان تنقیدوں میں نظر آتا ہے جو علامتی انسانوں کے ہڈیوں کے اداکار کے کچھ یہاں طرح کرتی ہیں گو یادہ خوف اور سوچا ساس، بیداری اور منظر کے پھرے پھرے کردار ہوں۔

انسان ہی نہیں، ہر صوبہ سخن یکہ رنگی ہوتا ہے اور ہر کار کے نشانات کی رد میں رہتی ہے۔ ان نشانات کا سراغ موضوع سخن میں بھی لگایا جاسکتا ہے اور اسلوب سخن میں بھی۔ کبھی شعروادب لہن کار کے گہرا احساس کی یکہ رنگی کا اظہار ہوتے ہیں۔ کبھی زبان و بیان کی یکہ آہنگی کا۔ وہ لوگ جو انسانے میں اسلوب نگارش کی یکہنگی پر بہت زور دیتے ہیں، اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ اگر انسان نگار کی یکہنگی اس کا نالا اسلوب ہی ہے اور وہ اپنے تمام انسانوں میں اس اسلوب کی سختی سے پیروی کرتا ہے تو اس کے انسانوں میں یکہنگی اور یکہ آہنگی کا کیا ہوتا فطری بات ہے۔ ہمارے یہاں ادب لیلیف کے لکھنے والوں میں ایسا اکسیر آبادی، مہاراجہ ریلوے، مہاراجہ پری، پیر خیر محمد قلعہ اور عذاب امتیاز علی کی مثالیں سامنے ہیں۔ قرۃ العین حیدر "ستاروں سے آگے" کے انسانوں میں اسلوب اور روحانی موضوعات اور سیلو کی یکہنگی کا بڑی طرح اظہار ہیں۔ "ہفت ہلکی آواز" سے یکہنگی لڑتی ہے اور اپنے روحانی اسلوب میں صحت کے حقیقت پسندانہ اسلوب کی آمیزش سے وہ جن طبقات اور گھروں کی ترجمانی کرتی ہیں انہیں الگ سے بچھا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ انسانے میں زبان و اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں، بہت ہے، لیکن اتنی نہیں جتنی کہ شاعری میں ہوتی ہے۔ زبان کے بڑے بڑے ادول نگار، دانشاں، دستکار، باخراک، ذکاوت، اپنے اسالیب کی وجہ سے نہیں جانے جاتے بلکہ اپنے ذہنوں میں انسان کی فاعلی اور خارجی زندگی کی بے پناہ ترجمانی اور حکامی کے سبب بچھانے جاتے ہیں۔ ولیم شکس نے اسی لفظ اصول پر، کہ میڈیم کا حقیقی استعمال لکشن کی زبان میں فن کار کی عظمت اور عظمت کی دلیل ہے، جین اسٹون کو دانشاں سے بڑا ادول نگار بتایا تھا، جو ایک احمقانہ بات ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں پھر ایہ بات لکھی تھی کہ اگر ہر رنگ نے اپنی نگاہ لے کر دنی میں یہ بات ثابت بھی کر دی کہ "ابو خاں کی بکری" کا اسلوب بیدی کے انسانوں سے زیادہ رواں، چست اور پختہ ہے تو اس سے کچھ بھی تو ثابت نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے "لسانہ آزاد" تو ایک ناہید کنارہ سمندر ہے، جین بارو کے اس بے مثال کارنامے پر اب وقت کی گرد جم چکی ہے۔ یہی حال ہے براجم کی ذہنوں کا ہے۔ ان کی کوثر و جہیم میں وحلی ہوئی زبان اور شوق و طرب اداکارانہ بیان کے سامنے بیدی اور معجزہ مطلق کتب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن مرثا کے "لسانہ آزاد" اور ہر براجم کی ذہنوں کی طرف اس وجہ سے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کا لطف ہے، مراجعت ٹھکن ٹھکن، کیونکہ ادول کا مطالعہ آدمی فزولوں کی طرح نہیں کرتا، کہ کچھ نہیں تو زبان کے لوح اور چمک پر جھومتا ہے گا۔ مرثا اور ہر براجم کے مقابلے میں پریم چند اسی لیے بڑے فن کار ہیں کہ زبان و بیان کی خوبیوں کے علاوہ انہوں نے ان لوازمات کو برتا جن کے سبب انسان داستان اور تمثیل سے قطعاً

اپنی فی مشاخص قائم کر سکا، جس کی ان قارئین کی ضرورت تھی جو سائنس اور عقلیت اور حقیقت پسندی کے دور کی  
خبردار تھے۔

تاریک لکھتے ہیں:

” فرد کی فردیت ” اس کے معمولی پن میں اس کی  
uniqueness چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی دعویٰ کی  
نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، اور جنس کی سچائی  
اور مردانہ ذات کی دہشت، نیز طبع طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی  
دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے کی۔“

یہ بڑی تمہیدات ہیں جو سچے انسان کی پیشانی پر ٹھونک دی گئی ہیں۔ اول تو یہ کہ نئے انسان کا قہارگر  
طبعی، فطری اور تجربی ہے تو اس سے ممکن نہیں کہ ان کیفیات اور موضوعات کو اپنی ساخت میں سمائے یا انہیں  
کامانہ طور پر برتے۔ مثلاً فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی یکمائی، چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، جنس کی  
سچائی، خوشی اور غم کی حقیقت کا یقین، ناول اور انسانہ واقعات، کردار اور عمل کی عکاسی کے ذریعے کرتے ہیں۔ یہ  
حقیقت پسندی کا طریق کار ہے۔ جب آپ فرد کو کمر کلب اور بازار میں، ماں باپ، بھئی بچوں اور احباب کے گنگ  
، اپنا کام دھند اور نوکری کرتے، اپنی ذاتی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کے ساتھ جیتے دیکھیں گے تو اس بات کا  
امکان پیدا ہوگا کہ آپ اس کی فردیت، اس کی یکمائی، اس کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، اس کی جنسی دعویٰ کی سچائی  
اور جھوٹ اور اس کی خوشی اور غم کی حقیقت کو دیکھ سکیں اور دکھائیں۔ یہ کام مثلاً پریم چند، منو، کرشن چندر، بیدی  
، جیست، غلام عباس نے کیا۔ مام لعل، ترقی المین حیدر، خیات احمد گدی اور ”گلی کوہے“، ”مور“، ”تنگری“، ”والے“، ”نگار  
حسین نے بھی کیا۔ یہ سب سناریوں کے کام ہیں جو ذمہ انسانوں کے سچ سانس لیتے ہیں۔ طبعی انسان تو  
پیدا کس نہ پاس نکلا۔ پالنے میں ہی پوت۔ نے ایک پاؤں پر کھڑے رہنے کی تمہید شروع کر دی۔ دیگر سولی کی طرح  
سبز و حامیہ کے لیے طبعی بچے کی جست بھی نہ دھری۔ اطراف کو تباہ میں بدل دیا اور ٹیہہ کر لیا کہ جو کام  
سناری کرتے تھے ان میں سے وہ ایک نہیں کرے گا۔ کردار نگاری کو وہ جیتا بکھنے لگا۔ کون جانتا ہے کہ حقیقت کیا  
ہے، لہذا اسے بنیادی صداقتوں کی جستجو ہوئی۔ دوسرے لوگ تو دعویٰ کو بھوک کر اسے جانتے اور سمجھتے تھے، وہ دعویٰ  
کو بھوکے بغیر اس کی نوعیت اور ماہیت سمجھنا چاہتا تھا اس مہارشی کے سر دکار تھے، وجود کا اختیار اور جبر، اور مردانہ  
ذات کی دہشت۔ ظاہر ہے ایسے دہی حسی انسانوی بیابے کی حوالہ جاتی زبان نہیں بولتے کیونکہ حوالہ جاتی زبان  
انسانوں اور چیزوں کی ادنیٰ دنیا کی طرف اشارہ کرتی ہے اور تجربی انسانان چیزوں کے تپاک سے شروع ہوا  
ہے۔ تاریک کے الفاظ میں نئی کہانی میں ”لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طود پر استعمل  
ہونے لگے جن کے مبالغہ کو شکل طور پر paraphrase کرنا ممکن نہیں۔“ تاریک بھول جاتے ہیں کہ بطور  
مددوں کے، لیکن تو روٹی ہی ہی افریز کرنے کی کھاتے ہیں اور انسانے کا کیا ذکر، شکل ترین اور بہترین طبعی نظم،  
اگر وہ بھروسہ کی بڑ نہیں، اپنے ہندوستانی کو، جن پر استعاروں اور علامتوں کے دھڑ پڑے پڑے ہوتے ہیں۔“

صاحبِ نظرِ خدا کے سامنے بے نقاب کر دیتی ہے۔ تعلیمِ شعر کا کام وہ جانتی بھی ہے اور منتقل بھی۔ جہاں منتقل کام نہیں کرتی وہاں وہ جان سے کام لیا جاتا ہے۔ تنقید کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ منتقل جو وہ جان پر متکلف ہوتے ہیں، انہیں منتقل شعور کی سطح پر لا لیا جائے۔ بے شک تنقید کی منتقل زبان میں منتقل کا جان منتقل کی تمام حسیات اور جذباتی وسوسوں کا احاطہ نہیں کر سکتا اور اسی لیے تنقید کسی حد تک تاثراتی بننے پر مجبور ہوتی ہے۔ تاثرات کو بھی اصل کی نگہداشت کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہر استعارے اور علامت کے منتقل ہوتے ہیں، گو ہمارے بتائے ہوئے منتقل معنویت کے دوسرے ابعاد کے امکانات فتح نہیں کرتے۔ لیکن شعر و افسانہ کے جو بھی منتقل بتائے جائیں، وہ اسی ہوں گے جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہوں، مگر یہ اشارے چاہئے مودوم اور مبہم سی۔ تعلیمِ شعر کو اتنی بھی منتقل اور منتقلی پاسپانی سمجھنا ہوتا ہے تنقیدِ خدا کی اکل ترگوں کا شمار ہو جائے گی اور کھینچ جان کے ذریعے وہ منتقل تلاش کرے گی جس کی شعر و افسانہ میں نہائی نہیں۔ مثلاً قرآن مجید نے بیدی کے افسانے "کہنوشین" کو فیرنگی نظامی کی علامت بتایا ہے، جو امتحانِ بات ہے۔ تاریک بھی انتظار حسین کے افسانے "زبیری" کی ایسی تعبیر کرتے ہیں اور افسانے کو پاکستان کی سیاسی صورت حال کی علامت ثابت کرنا چاہتے ہیں، جو کھینچ جان اور چیمپا جی ہے۔ یہ کہنا ہوا اس وجہ سے ہیں کہ افسانے میں علامت کی شناخت اور حقیقت کے مشابہ کے جو اتحاد اور اتحادات ہیں، انہیں مضمون آفرینی اور نکلتا آفرینی کی خود پسندانہ ترجیحات پر ہیضت چڑھانا نا فائدہ ہے۔

علاقی افسانے کے وجود کا کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے کہ اسے زندگی کی ترجمانی میں دلچسپی نہیں، کیونکہ ایسی ترجمانی ممکن ہی نہیں، کیونکہ ہم جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے، کیونکہ ظنیوں نے بتایا ہے کہ ہماری حقیقت بھی کوئی چیز نہیں۔ اسی لیے علاقائی افسانوں میں آپ کو ساپ، بچس، چوچکیاں، صحرا، جنگل اور پھاڑ مل جائیں گے، انسانی آبادیاں نہیں ملیں گی، وہ معاشرتی نظام نہیں ملے گا جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ لہذا انسانیت اس افسانے کی بھگان ہے۔ یہاں بچے اور ماں کی شرارتیں، بھکیل کو دوا اور حد سے نہیں جو لکڑی، جارج ایلٹ اور مصمت کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں دوشیزکی کی منزل میں قدم رکھنے والی لڑکیوں کا وہ گھٹنہ حسن اور پر نشاط احساس نہیں جو پرست اور ہلراک اور مصمت اور قرقا الہین حیدر اور منو اور بیڈی میں ملتا ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے تعلقات کا وہ حقیقت پرستانہ لیکن روحان خیر عیان نہیں جو جین سٹن، گالیٹ، مامام کاٹن اور بیکس کے یہاں ہے۔ یہاں مساحتے نہیں، اندرونی نہیں، ظاہری نہیں، ایڑی نہیں، قائم ہوتے، ٹوٹتے اور تباہ ہوتے رشتے نہیں۔ یہاں لکڑی اور پرست اور جیرواف اور موپاساں کی طرح اوجیز اور بلوے لوگ نہیں، پچا ماموں، پھوپھے، پھوپھے، پچا پچا، پچا پچا، طبقات، برادریاں، گھونپڑیاں، حویلیاں، چوپال، گلیں، بکھر، میخان، چنگے، بازار، اسکول، کالج، دفتر، گھر، آگن، مصمت، رسوم، تہاں کھانے، ملیحوسات، بولی بولی، محاورے، کہاوتیں، غرض یہ کہ وہ تمام چیزیں جن سے انسان کا کائنات اکبر کے مقابلے میں کائنات اصغر بنتا ہے، جدید افسانے میں ان کا نام و نشان نہیں۔ ان کا سب کچھ نکال دیا کرنے کے بعد افسانے سے یہ توقع کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کا عکس ہو، محبت ہے۔ اسی سبب سے تمام جدید افسانہ نگار کی زندگی کے عکس سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و اسلوب ایک، فکر و احساس ایک، سبکی کی قصائیں ڈری سبکی اور احساس، سبکی کے



کرنا خدا ترس ہو کر، یا قصہ حال ہو جو ان افسردہ لڑکیاں، سبکی مکان ٹوٹی ہوئی حویلیوں اور اجاڑ اماں ہالوں میں  
اور بگی کے چم پر نماز و مشروبات الارض بھی ایک جیسے، وہی چڑیاں اور کبوتر، چھپکلیاں اور بڑبڑ پائے۔ بالکل افسانہ  
مکان میں کیا آئے، گو باد بستاں کل گیا۔ گنگا کی اتنی بڑی امت لے کر کوئی دوسرا انسان لگا دھڑلے میں نہیں آئے گا۔  
بارگ لکھتے ہیں:

”جی کہانی نے اپنی سب سے بڑی دلی پہچان، تصور، حقیقت اور اعتماد  
پڑیوں میں تبدیلی سے کرائی، یعنی قصہ نرے نقطہ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں  
اور طماحوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مقاصد کو منطقی طور پر  
paraphrase کرنا ممکن نہیں۔“

فقیمانہ موصوفی چو نکہ سر اشیاء نہیں، کیونکہ اس کی اولیت بھی نہیں کہ کس قسم کٹھ کا آدمی ہوں اور جب تک  
خیال پہلوئوں کی کرکری مانعہ موانعہ ہوں اس کی حرکت نہیں کرتا، اس لیے منہ بوجہ بالا جملوں سے صرفہ نظر کیا جاسکتا  
لیکن ہمارے یہاں زبان کے حقیقی اور غیر حقیقی استعمال، اور انسان کے حقیقی اور غیر حقیقی ہونے کے ماحول نے  
یہاں تکٹھڑوں پیدا کیا ہے کہ سوائے یہاں کو دل سے ہر ایک خیال کی موصوفی کا کام بھی اپنی موتی اٹھیں سے کرنا  
ہوتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ چھ انسان نے اپنی پہچان استعارے اور طماحت سے کرائی اور بے شک  
استعمالاتی اور طماحتی اسلوب، ہمہ جہت سے زیادہ تخلیقی اور حقیقی جہات کا حامل ہے۔ تو کیا اس کا  
مطلب ہم پہلے کے کہ پہلے دو سوال سے اول ہونا انسان کا جو یہ ایسا تھا اور جسے ہم حقیقت نگاری سے تعبیر  
کرتے ہیں، وہ استعمالاتی اور طماحتی اسلوب کے مقابلے میں کم حقیقی اور تخلیقی تھا؟ اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو ہمیں کہنا  
چاہیے کہ وہ دنیا و دھوکہ باز کھڑا اور انسان کے مقابلے میں زیادہ تخلیقی اور حقیقی ہے اور ان سے بڑی فن کار ہے، اور  
یہاں حقائق بات ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ کڑکڑ کے ہر گیر، ہر جہت، اور رنگ اور پہلو دار اسلوب کے مقابلے  
میں وہ دنیا و دھوکہ کا اسلوب، اپنی تمام نواکتوں اور لطافتوں کے باوجود، محدود اور کم ثروت سے معلوم ہوتا ہے۔  
اور دنیا و دھوکہ کے مقابلے میں اکر کے یہاں ذخیرہ الفاظ سے شعری یا لطیفی آہنگ پیدا کرنے کے مقابلے میں  
بڑی تخلیقی کا نام ہے۔

پھر جب ہم چھ انسان کے Oblique اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو یہ فرض کر لیتے ہیں کہ  
دوسرے انسان نگاروں کے یہاں محض راست مانی ہے، جس میں زبان کا استعمالاتی نہیں بلکہ حوالہ جاتی استعمال  
ہوتا ہے۔ ایسے ہمارے کو کم سہ معارفہ مانے بھی کہتے ہیں جس میں الفاظ کا استعمال نرے الفاظ و حوالہ جاتی  
اسلوب استعمالاتی اسلوب کے مقابلے میں اگر صرف غیر حقیقی نہیں ہوتا تو کم حقیقی ہوتا ہے۔ یہ ہمارا فکری رویہ ہے  
نقدان مگر نہ کہ اور اعلیٰ اعتراض ہے۔ انہی ناول کی روایت، بڑے ناول نگاروں کے کارناموں اور ناول کے  
کاری کی ماحول ہمارے کے تقاضوں کو شعور میں نہیں رکھا گیا، اور نہ ہی مغرب کی تجرباتی ماحولوں سے، جو میرا آنا اور  
حوالہ ممکن ہیں، ہماداست حقیقت پیدا کر کے یہ جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ آیا یہ ناول اپنی تمام فنی مہارتوں اور

میں اجتہادات کے باوصف اناری ادبی زندگی میں وہ جگہ رکھ چکی ہے جو روایتی ناول نے ہائی جی۔ جیمز جاس، سیوکل ٹکف، الٹین راب گریس، نائلی ساروت، جان ہارچہ، ایگنی جاس، جان فاؤس، اوڈالڈ ہارٹلم، کرت ورنے گٹ، اور پنچوں وغیرہ وہ چند نام ہیں جن کی ناولوں کی ورق گردانی میرا مشغلہ رہا ہے۔ طبعاً تو میں روایتی ناولوں کا دلدادہ رہا ہوں۔ لیکن ناول کی دنیا میں جو اجتہادات ہو رہے ہیں، انھیں شوق و تجسس کے تحت دیکھنا رہا ہوں۔ یہ بہت مشکل اور مبہم ناولیں ہیں۔ زبان کی مانوس ترکیب اور مرنی اور مرنی کی ترتیب کو منہدم کرتی ہیں۔ لسانی اور مقامی نظام کو درہم برہم کرتی ہیں۔ اسلوب کی رسمہ سلیٹنگ کی شکست و ریخت کرتی ہیں۔ مبالغے، نکاسی اور من مانی ٹھنکی و صاف کڑیوں کے ذریعے حقیقت اور حقیقت کے مصادر کو سار کرتی ہیں۔ لہذا لاج کے الفاظ میں، وہ ایسی بھول بھلیوں کی تعمیر کرتی ہیں جس سے ہر لفظ کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ ظاہر ہے ان کا پڑھنا مشکل اور صبر آزما ہے، اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ میں انھیں پڑھنا شروع نہ کرتا ہوں۔ لیکن محکمہ ہر کردہ کی گردانی کی سطح پر آ جاتا ہوں۔ البتہ انھیں شغف و اظہار کے پڑھنے کا شوق ایسی بھی قرار ہے۔ ناول کی دنیا میں یہ نئے تجربے ہیں اور ان کی اہمیت مسلم ہے۔ زبان کا جو استعمال ان ناول نگاروں نے کیا ہے وہ انوکھا، منفرد اور اجتہادی ہے۔ لیکن اس سے ہرگز یہ لازم نہیں آتا کہ روایتی ناول زبان کا جو استعمال کرتی ہیں، وہ حقیقی، تخلیقی اجتہادی اور منفرد نہیں ہیں۔

لہذا لاج Importance of being Amis میں بتا رہا ہے کہ نگار نے اس نے آج کے بدلے ہوئے انگلستان کی جھلکیوں، لوگوں کی بات چیت، مکالموں کے آہنگ اور دوسروں کی زندگی کی وارداتوں کوئی اظہار بخشنے کے لیے روایتی طریقے میں کیسی نازک جدیلیاں کی ہیں۔ اس کے ناولوں کے بطور ہم جان بھی نہیں سکتے تھے کہ پورا معاشرہ اور لوگوں کے اطوار و آداب کیسی خاموشی نظر نہ آنے والی تبدیلیوں سے گزر رہے ہیں۔ یہاں بھی زبان کا استعمال نہایت ہی ظاہر کا ناظر تخلیقی سطح پر ہوا ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ ہر قسم کے ناول اور افسانے میں (یہاں غیر ادبی ناولوں سے بحث نہیں) زبان کا استعمال حقیقی اور تخلیقی ہوتا ہے۔ پیچوف، موپاس، نالٹائی، ڈاکٹر، فلاور اور جارج ایلیٹ کی زبان کو آپ غیر حقیقی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح نرہا، مردار، سوا، پریم چند، کرن چند، مرقا، امین حیدر، منوہر، بیدی کی زبان کو آپ غیر حقیقی نہیں کہہ سکتے۔ جدید افسانہ چونکہ لسانی نگاری کے دوسرے لوازمات کی اصداری قبول نہیں کرتا اور اسلوب ہائمی پوری طاقت صرف کرتا ہے اور یہ افسانہ پیدا کرتا ہے کہ تمام افسانے کی روح اس کے یہاں زبان و اسلوب ہی میں سمٹ آئی ہے۔ وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ کیا اسے دوسرا کوئی کام کرنا چاہیے۔ پریم چند اور منوہر کے افسانوں میں زبان کا کام چونکہ افسانے کے تمام ترکیبی عناصر، کردار، کہانی میں مقررہ غیرہ کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہوتا ہے اس لیے زبان کو ہزار کام کرنے ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں اتنی چمک ہوتی ہے کہ ضرورت کے مطابق وہ سب سے سادے طریقے سے لے کر تہہ دار و حریت تک کی تمام خوبیوں سے لے کر ایک ہی وسیع کراہت پر شعریت اور خطابت کے بخار میں پہنچتی ہوئی شاعرانہ زبان افسانہ نگاری کے کام کی نہیں، کیونکہ افسانہ سچائی کی نشان دہی کرتا ہے، سچائی کو دل نہیں مٹانے اور امن نہیں کمانے کا کام اس نے آخر بخوبی اور مولویوں کے لیے اظہار کیا ہے۔ جن کی وہ آئندہ نثر کی خطابت کے سامنے حقیقت پسند افسانے کی نثر کی دھجی آجی حقد یوں کو غیر حقیقی نظر آتی ہے۔

مجھے یہ تسلیم نہیں کہ جس آسٹریلین، ہالائی اور کوزی نژاد شخص اپنی طرف توجہ منحطف نہیں کرتا۔ یہاں بات ہے کہ وہ زبان کا پیمانہ سرکس ہے۔ وہ تو پوری لغت سے کیلتا ہے۔ دوسرے لوگ تو اس کے ایک دو کرب دکھا کر ہی تنگ آ جاتے ہیں۔ یہ بات غلط نہیں کہ جاس نے ایک نئی ناول تخلیق کی، لیکن ساتھ ہی ناول کو کل بھی کیا۔

سب جہاں تک زبان کے حوالہ جاتی اور ہڈ جاتی ہونے کا تعلق ہے، تو اسٹرکچرلزم کے قصومات درجہ از سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ ان چیزوں کا میرا علم نہ ہونے کے برابر ہے، لیکن ایک دو باتوں کی طرف توجہ دلاتا چاہتا ہوں۔ ڈیوڈ لائن کا کہنا ہے کہ نقطہ دو چیزوں سے مل کر بنا ہے، ایک تو آواز یا آواز کی تحریری علامت، جسے اسٹرکچرل لسانیات signifier کا نام دیتی ہے، دوسری ہے signified یعنی وہ تصور جس کی طرف یہ صوتی علامت اشارہ کرتی ہے۔ signifier اور signified کے درمیان جو ربط ہے وہ فطری نہیں ہے۔ arbitrary ہے۔ کتابی اور نوٹ کے الفاظ سے یہ تینوں جانور مراد لیے جاتے ہیں، اس کی کوئی لازمی دلیل نہیں ہے۔ نوٹ کو کتابی کہا جاسکتا ہے مگر سب کے سب زبان ہونے والے ایسا کہنے پر کمر بستہ ہو جاتے ہیں۔ گویا الفاظ اور اشیاء کے درمیان باہمی تعلق زبان کے ایک مسلم کا حاکم رہا ہے، تاکہ لفظوں سے ترتیل کا کام لیا جاسکے۔ فنی طور پر شے میں کوئی ایسا تعلق نہیں کہ جسے ہم ملی کہتے ہیں فطری اور لازمی طور پر اس کا نام ملتا ہی ہو اس طرح الفاظ اور اشیاء کے درمیان مشابہت محض ایک لادہاس ہے۔ چونکہ زبان تمام تر ایسے ہی الفاظ سے بنی ہے جو حاکمات میں موجود ہیں اشیاء اور قصومات کی نشانیاں ہیں، تو ایک سچی میں زبان مادے پر خیال کی، content پر قائم کی اور signified پر signifier کی اولیت کی نشان دہی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ لفظوں جو زبان کا استعمال میڈیم کے طور پر کرتے ہیں، ان میں الفاظ اشیاء کے قائم مقام نہیں ہوتے بلکہ الفاظ نشانوں کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ شعر و نثر میں کرسی، میز اور کالین کے الفاظ کو ادھر ادھر کیا جاسکتا ہے، کیونکہ وہ حقیقی میز، کرسی اور کالین نہیں کہ انہیں بنانے میں وقت ہو۔ گویا شاعر اور نثر نگار نشانوں سے کام لیتا ہے۔ فن کار کا اس بات پر اصرار ہوتا ہے کہ انسانے میں لفظوں کو دیکھا جائے، اشیاء کو نہیں۔ اور نقطہ چونکہ آواز ہیں، ان کے آہنگ کو بھی دیکھا جائے اور اشیاء کے ساتھ ان کی جو مشابہت ہے اسے بھی دیکھا جائے، اور اس مشابہت کو قائم کرنے والے جو تہذیبی اصطلاحات ہیں انہیں بھی نظر میں رکھا جائے۔ اس فکر سے دیکھیں تو وہ زبان جو چیزوں کی طرف اشارہ کرتی ہے وہ بھی محض حوالہ جاتی نہیں ہوتی بلکہ احساساتی، ہڈ جاتی، تہذیبی اور فحالی لڑائیوں کی حامل ہوتی ہے۔ وہ ناول اور انسانے جن میں نقل، یعنی دنیا کی آئینہ داری، کا مضمر غالب ہوتا ہے، ان میں بھی الفاظ کا استعمال ان کی تمام صوتی پہنائیوں اور معنوی وسعتوں کے ساتھ ہوتا ہے اس لیے حقیقی اور تخلیقی ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ صرف استعاراتی اور علامتی زبان ہی تخلیق ہوتی ہے، ناول اور انسانے کی دو مثالیں یہاں تسلیم کرنا سوں کو بکھرے کے ڈیرے پر بھیجتا ہے۔

عام طور پر نظم کی شریانی طبیعت قائلے کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ نظم کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ ممکن نہیں، جب کہ نثر کا ممکن ہے۔ لیکن لاج نے قائل ہے کہ انسانوی نثر بھی اتنی نازک اور لطیف ہو سکتی ہے کہ اس کی تمام پارکیوں کو ترجمے میں منتقل کرنا آسان نہیں ہوتا۔ ایک ہی انسانے میں انہماک کے اچھے متنوع نمونے ہوتے ہیں، کہ نقطہ حوالہ جاتی بھی ہوتے ہیں، ہڈ جاتی بھی، استعاراتی اور علامتی بھی۔ محض استعارے یا انسانے کی

تغیر نہیں کی جاتی۔ افسانے کو "زرے الفاظ" استعمال کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ طبعی افسانے میں بھی یہ ان واقعہ کے لیے افسانہ نگار کو زرے الفاظ کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ زرے الفاظ کے استعمال میں افسانہ نگار کو مہارت اور سلیقہ مندی حاصل ہے یا نہیں۔ لفظ اگر استعارہ یا علامت نہ کیے جاتے تو افسانے کی جذبات کا ترجمان بنانے میں، اس سے تصویر کشی اور فضا بندی کا کام لینے میں، اس میں طرہ و مزاج کی صفات پیدا کرنے میں، اسے حاضراتی اور پیکر سازانہ بنانے میں اسے ہی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے، جتنی کہ اسے استعارے اور علامت میں بدلنے میں۔ مختصر یہ کہ وہ افسانہ جو استعاراتی یا علامتی نہیں ہے اس میں بھی زبان کا استعمال چلتی اور تخیلی سطح پر ہوتا ہے۔

اگر نظم کا معنی حسن و اثر بہ میں تخیل نہیں ہو سکتا تو افسانے کا بھی نہیں ہو سکتا۔ افسانے کو افسانہ نگار نے جن الفاظ میں لکھا ہے اسے دوسرے لفظوں میں لکھنا ناممکن ہے۔ وہ صاف ہے کہ نظم ہو یا افسانہ ان میں معنی یا مفہوم محض لفظوں کے لغوی معنی سے ترتیب نہیں پاتے، بلکہ لفظوں کی آواز، ان کی ساخت، ان سے وابستہ قافی یا دہریں اور تہذیبی انسلاکات ان کی جذباتی لرزشیں اور حسی تجربات، اور پھر جملوں میں ان کی لشت سے پیدا ہونے والا آہنگ جو کبھی نرم اور کبھی بلند، کبھی خواب آور اور کبھی گھبراہٹ ہے، اور جملوں کی حرکت، جو کبھی سبک خرام اور کبھی تیز رفتار، کبھی ہلکے کماتی، پھسلتی، چٹکتی، ہزاروں ہمدردیوں کرتی ہے۔ یہ سب مل کر صرف یہ کہ معنی کی توسیع کرتے ہیں بلکہ ان کا تعین بھی۔ افسانے میں لفظ اگر استعارے اور علامت کے طور پر استعمال نہ بھی ہو مگر لفظ رہے، وہ بھی وہ چونکہ چلتی تخیل کی آغ میں پک کر نکلتا ہے، حسن آفرین بھی ہے اور ننگ معانی بھی۔ دلیل میں چھانتا سہاات ان حقیقت پسند افسانوں سے دیتا ہوں جن میں لفظ زرے لفظ ہی رہے ہیں، استعارے اور علامات نہیں بنتے۔ ان کے مفہیم کو منطقی طور پر بیان کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ وہ پورا تجربہ جو لفظوں کے آہنگ، ان کی حاضراتی قوت اور حسی لرزشوں سے پیدا ہوا ہے، مفہوم میں لانے سے کیسا نکار کرتا ہے۔

لاکی لے بدن پر صابن ملا۔ عمار تک اس کی خوشبو پھیلی۔ سونے تانے جیسے رنگ والے بدن پر سفید سفید جھاگ جو لے ہائے سلوم ہوتے تھے بھر جب یہ جھاگ پانی کے بہاؤ سے پہلے تو عمار نے محسوس کیا جیسے اس لاکی نے اپنا بالوں کا لباس بوسے طہیستان سے اتار کر ایک طرف دکھایا ہے۔

(سعادت حسن منٹو: "دو قومیں")

جلدی جلدی اس نے جارحیت کی سادھی پہنٹی اور اس کی ٹانگیں درست کرتی ہوئی وہ ایک لمبے کے لیے کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی۔ "کشوری، ذرا دیکھو۔ پیچھے سے سادھی ٹھیک ہے نا؟" اور جواب کا انتظار کیے بغیر وہ کشوری کے اس ٹولے ہوئے بکس کی طرف بڑھی جس میں اس نے جاپانی پٹار اور جاپانی سرخی رکھی ہوئی تھی۔ ایک دھندلے آئینے کو کشوری کی سلاخوں میں اٹا کر اس نے دوہری ہو کر اپنے کانوں پر پٹا اور سرخی لگا کر جب بالکل تیار ہو گئی

تو مسکرا کر کشوری کی طرف داد طلب لگا ہوں سے دیکھا۔

شورخ رنگ کی ٹیلی ساڑھی میں، ہونٹوں پر بے ترتیبی سے سرخی کی دھڑی  
جھانے اور سانولے گالوں پر عیازی رنگ کا پھڑرٹے وہ مٹی کا ایک ایسا کھلونا  
معلوم ہوئی جو دیوالی پر کھلونے بیچنے والوں کی دکان میں سب سے زیادہ نمایاں  
دکھائی دیتا ہے۔ (سعادت حسن منٹو: "دس روپے")

اوپر کے پیرا گراف کا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ اس نے جلدی جلدی ساڑھی پہنی، پورا اور لپٹا بیچ  
سمجھ رہا تھا اور جانے کے لیے تیار ہو گئی۔ لیکن منٹو نے پہلے تو حرکت دکھائی ہے۔ جلدی جلدی جارحیت کی ساڑھی  
پہنی اور اس کی فکٹیں درست کرتی ہوئی کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی کہ کشوری دیکھے کہ پیچھے سے ساڑھی لپک  
ہے یا اور کشوری کے حجاب کا انتظار کیے بغیر وہ کھڑی کے بکس کی طرف بڑھی۔ حرکت کے علاوہ منٹو نے اشیاء کے  
ذریعہ ماحول کے سستے پن اور اجازت پن اور اجازت پن کو بتایا ہے۔ جارحیت کی ساڑھی، جا پانی پڑوں، جا پانی سرئی،  
کھڑی کا لٹو ہوا بکس، دھڑلا آئینہ، اشیاء کے بیان میں ایسا صفات سے احتراز کیا گیا ہے جو منطقی کی جذباتیت کا  
شائبہ سمجھی ہوں۔ اس بات کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ کسی چیز سے سریتا کی وابستگی کا ہر نہ ہو۔ مثلاً نہ ساڑھی پورا  
اور لپٹا اس کے خاص شوق ہے نہ آئینے کو آواز اں کرنے کی کوئی سوزوں جگہ نہ ہونے کی جھنجھلاہٹ۔ سریتا  
ایک کم سن لڑکی ہے جس سے اس کی ماں پیشہ کرتی ہے۔ گاؤں کے ساتھ سوز میں جانے کے لیے وہ تیار ہوتی ہے۔  
سریتا کو چھوڑوں سے دلی وابستگی نہیں، لیکن تیار کرنے میں بے دلی بھی نہیں، گو بھڑپنا ہے۔ ہنسنا کا چھانگنا  
ہے، چاہے یہ سہارٹ چنے کے لیے ہی کیوں نہ ہو جس میں سریتا کو دلچسپی ہے بھی اور نہیں بھی۔ سوز میں بھرنا اسے  
اچھا لگتا ہے لیکن ہوٹل کے کمرے میں قید ہونے سے طبیعت گھبراتی ہے۔ اشیاء پیشے کے لیے ہیں جن میں اسے کوئی  
ذاتی دلچسپی نہیں۔ چنانچہ منٹو صرف یہ لکھتا ہے کہ جارحیت کی ساڑھی پہنی، "اپنی دل پسند جارحیت کی ساڑھی پہنی"۔  
"جارحیت کی ساڑھی پہنی جس کے پار ڈرچے سے نکلی ہوئی تھی" وغیرہ وغیرہ جسم کی تفصیلات نہیں لکھتا۔ چھوڑوں  
سے لافٹ ہے لیکن جہاں لڑکی ہونے کے ساتھ گھبراہٹ کا شوق ہے، چنانچہ آئینہ دھڑلا ہے، دیکھنے کی کوئی سوزوں  
جگہ نہیں تو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر پورا اور سرئی لگاتی ہے۔ کوئی شکایت نہیں، کوئی جھنجھلاہٹ نہیں۔ اس جملے  
میں وہ ہری ہونے کا لفظ کس قدر حاضرراتی ہے، کیسی بے بسی ہوئی تفصیل ہے۔ قرعہ بڑیاں گھمار کرتی ہیں تو گھمار  
میں اتنی متہک ہوتی ہیں کہ کلوں کھدوں میں بھی پانی کی طرح اپنی ہک جالتی ہیں۔ جب تیار ہو جاتی ہیں تو داد  
طلب نظروں سے کشوری کی طرف دیکھتی ہے۔ یہ لڑکی کا بالکل انضباطی اور انسانی عمل ہے۔ یہاں وہ نہ کرنے یا نہ  
کرنے کی بات بالکل غیر حلق ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک نقطہ، ایک تفصیل کی مزید عجائبات نہیں۔ ایک ملت کی بھی  
حد ملی کیجیے اور پھرنا بھڑپنا قدرت ہو جائے گا۔ مثلاً جب تیار ہو گئی تو بھیجی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف  
دیکھا، "جب تیار ہو گئی تو بھیجی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف دیکھا"۔ "جب تیار ہو گئی تو مسکرا کر کشوری کی  
طرف شورخ نظروں سے دیکھا"۔ "امرود نظروں سے دیکھا"۔ سمجھنے میں ہدایت کا احساس ہے، شورخ اس  
بھڑپنا میں ہے شرم کا دھڑکے کا، امرود نظروں میں انسانیت کی ہم دلی کارنگ جھلکے کا۔ سریتا ایک کم

من اور انداز کی ہے۔ سچ کرتا رہنے کے بعد، فطری اور نفسیاتی طور پر صرف ملاحظہ فکروں ہی سے کشوری کی طرف دیکھ سکتی ہے۔ ایسا محروم کے بغیر اصل فن کار پیدا نہیں ہوتی۔ **overwritten** نہ کرنا اور اسانے کے آرٹ کی بنیادی صفت ہے۔ جدید افسانے کا البتہ نو دیکھیے کہ وہ سطحوں کا افسانہ بھی **overwritten** معلوم ہوتا ہے۔ انھیں بھر تو کیا ہے کہ وہ زبان کا فطری استعمال کرتے ہیں۔

اب منگو کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

کھیلے بھرے بھرے جسم کی صحت مند لڑکی تھی۔ ہاتھ بہت گدگدے تھے۔  
گوشت بھری گردلی انگلیوں کے آخر میں ہر جڑ پر ایک ایک تھاکڑ تھا۔  
جب مشین چلاتی تھی تو یہ ننھے ننھے گڑھے ہاتھ کی حرکت سے کبھی کبھی قاب ہو جاتے تھے۔

کھیلے مشین بھی بڑے طہینان سے چلاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی دو دو تین انگلیاں بڑی رحتائی کے ساتھ مشین کی تھکی تھکی گھٹائی میں ایک ہلکا سا غم پیدا ہو جاتا تھا۔ گردن اور اس طرف کو جھک جاتی تھی اور ہاتھوں کی ایک لٹ، جسے شاہ لہجے کے کوئل مستقل جگہ نہیں ملتی تھی، نیچے پھسل آتی تھی۔  
کھیلے اپنے کام میں اس قدر منہمک رہتی کہ اسے بتانے یا بمانے کی کوشش ہی نہیں کرتی تھی۔ ("بلاؤڈ")

اس اقتباس میں استعارہ تو کیا تشبیہ کا بھی استعمال نہیں ہے۔ سیدھے سادے الفاظ ہیں جو کپڑے سنی ہوئی ایک لڑکی کی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ لیکن تصویر بولتی ہے، زبان پر اپنا فعل قائم کرتی ہے۔ بھر بھرا جسم، گدگدے ہاتھ، گردلی انگلیاں، گھٹائی کا غم، ہاتھوں کی لٹ، مجھے بڑے الفاظ ہیں جن میں اس طرح استعمال کر رہا ہے گویا پہلی بار استعمال ہو رہے ہیں۔ وہ جو کسی نے کہا ہے نا، کہ لفظ تو زبان کی وہ مڈی ہے جو فن کار کے تجربہ، عقل میں داخل ہوتے ہی ہا کرہ دہن بن جاتی ہے، اس اقتباس کے ایک ایک لفظ پر صادق آتا ہے۔ افسانے کا آرٹ بس ایسے ہی منکسر انداز کا کام کرتا ہے۔ غم وہی بیان کرتا ہے جو آگہ دیکھتی ہے اور آگہ وہی دیکھتی ہے جو روزمرہ کے مشاہدے کی باتیں ہیں۔ عقل کو اڑانوں کی ضرورت پڑتی ہے نہ زبان کو راحت و آرامش کی۔ جدید افسانہ آرٹ کے کسی مجرے سے محروم ہے جس میں خطرہ خود لانے کی تباہی کرتی ہے۔

جدید تنقید میں استعارے کا لفظ اتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ لگتا ہے کہ عقلی فن کا پورا دار استعارے ہی میں پنہاں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کو کم تر درجے کی چیز گردانا جاتا ہے۔ چنانچہ رنگ لکھتے ہیں:

"زبان کے عقلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں  
تشبیہ کمتر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن ادبی  
تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ آری افسانے

میں تیسرے طرحی شذر راصل کرشن چھوڑ کے اسلوب کی توسیع ہے۔“

مکمل بات تو یہ کہ کرشن چھوڑ کا ایک عام قاری بھی یہ بات بتا دے گا کہ کرشن چھوڑ کے الفاظوں میں تشبیہات کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ تیسرے کے لیے ضروری ہے کہ وہ کسی ایسی صورت حال کو منظور کرے جو سہ سے سادے ہمارے کے تصرف میں نہ آتی ہو، چنانچہ تیسرے کے لیے مٹا نہیں جہرے یا غنائیت کے نئے میں ہمارے ظلم کو روکنا چاہتا ہے۔ صورت حال چاہے واقعی ہو یا جذباتی، اس پر نظریں مرکوز کرنی پڑتی ہیں اور ایک ایسی تشبیہ ایجاد کرنی پڑتی ہے جو صورت حال کی بالکل گرفت و حید کی کوروشن کر دے۔ وہ ناول اور انسانی جن میں نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں زیادہ ہوتی ہیں اور کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات، بے شمار الیہ، طریقہ، طریقہ اور محکمہ کچھ بشر پیدا کرتے ہیں، انہیں تشبیہات کی زیادہ ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ لسانی، دستورینسکی، جیوف، ہالزاک، ہکلاہر، جارج الیٹ، لاکز، ہارڈی، لارنس تشبیہات کے بادشاہ ہیں۔ ان کے تخلیق خیال کی ایک نشانی یہ بھی ہے، اور وہ قاری کو بے حد متاثر اور مسحور کرتی ہے کہ دیکھا جائے کہ مناسب اور موزوں اور بصیرت بخشہ والی تشبیہات کی اختراع پر ان کا ذہن کس قدر قادر ہے۔ قاری یہ دیکھ کر حیران اور ششدر رہ جاتا ہے کہ گہما کی طرح تاریک بلی ہوئی ایک جذباتی صورت حال تیسرے کے کوعے کی لپک سے کیسے منور ہو جاتی ہے۔ قاری مش مش پکارا رہا ہے جب وہ ایک تنقید المثال تیسرے کا ایک دو چار ہوتا ہے۔ تیسرے کہ نہیں آتی، بلکہ ہمارے سے ایک گل لڑ گفٹہ کی مانند اس طرح کل اٹھتی ہے کہ قاری کا ذہن ایک غیر حریف، چمکانے والے انبساط سے لبریز ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر میں تو ہمیشہ کتاب بند کر کے کپک و مرد کے عالم میں ادب جاتا ہوں۔ مجھے ایسا لگتا ہے جیسے جبریل کا وہ فلس جہاں ہم عن کرشن کا رنگی روح کو حلاطم کرتا ہے، اس کی آگ میں اپنی جلد پر محسوس کر رہا ہوں۔ اس وقت میں محسوس کرتا ہوں کہ ایسی تشبیہات کا زول صرف ناطے کے غلی اٹھ پر ممکن ہے۔

کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ صرف تشبیہات ہی تخلیق کی کرشمہ سازی کا مظہر ہیں۔ فن قاری کے اور بھی جزاء ہاوساں ہیں جن کے بارے میں تخلیق ایجاد لگائی کرتا ہے۔ اور شاعری کی دیوی کے چہاروں کی خدمت میں عرض کردوں کہ ان وساں میں جزئیات قاری کا اصل وسیلہ بھی ہے جو تخلیق کالس پا کر، ایک گندی موری کا بیان بھی ایسے محسوس، بکھر سا انداز اور حاضر الی اعمال سے کرتا ہے کہ وہ روحانی ناولوں کے سر میں تصرف سے زیادہ حسن آفریں میں جاتی ہے۔ تیسرے بھی ان بے شمار وساں میں سے ایک وسیلہ ہے۔ وہ اس لیے ہمیں زیادہ متوجہ کرتی ہے کہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، اس کی لپک کوعے کی سی ہوتی ہے۔ دوسرے ٹی اسالیب ہمارے ہی سہک کے سے ہوتے ہیں، جنہیں طرکی طرح ہمارے مشکل ہوتا ہے۔

کرشن چھوڑ تیسرے زیادہ استعاروں سے کام لیتے ہیں کیونکہ ان کا روحانی اور شاعرانہ اسلوب کسی شے یا صورت حال کی جزئیات یا ماحول کو گہری نظر سے دیکھنے کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ فرائی کیف آفرینی کا مظاہر ہے کہ مثلاً چاندنی کی خاموشی، پانی کی جھللاہٹ، شمس کے رنگ اور پھول کی خوشبو کو استعاروں میں کشید کر کے، ان کی مدد سے لسانی تکر کی جائزیت، لپک اور شہادت کا دل انہیں نقشہ کھینچا جائے۔ یہ بھی افسانوی ہمارے کا ایک اسلوب ہے اور میں اس کی دل نشینی اور مراغیزی سے انکار کرتا نہیں چاہتا، لیکن جن الفاظ کا میں استعمال کر رہا ہوں۔

یعنی کیف آفرینی، دل نشینی، سحر انگیزی، غنائیت، شعریت، رومانیت وہ خود ہی چلی کھاتے ہیں کہ وہ انسان سے زیادہ شاعری کے ضمیمے کے الفاظ ہیں، اور شعرزدگی انسان کے لیے عموماً مستحسن قرار نہیں دی گئی۔ سوال یہاں حقیقت نگاری کے کمرور سے ہن اور شاعرانہ لطافت کا نہیں ہے۔ جو نثر اور موباساں کی بعض کہانیاں تو اپنی تاثر آفرینی میں شاعری کو کوسوں دور چھوڑ جاتی ہیں، لیکن ان کہانیوں کو رومانی یا شاعرانہ یا کیف آور یا فحش نہیں کہا جاتا، وہ حقیقت پسندی راقی ہیں۔ ان میں لفظ آفرینی ہوتی ہے لیکن وہ رومانی اور گوشتک ناولوں کی لفظ آفرینی سے مختلف ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ناول اور انسان نے، بے شمار منفرد اسالیب کو اپنانے کے باوجود شعرزدہ رومانی اسالیب سے اجتناب ہی کیا ہے۔ رومانی اسلوب مقبول عام رومانی ناول نگاروں کے پاس چلا گیا اور اعلیٰ ادبی ناول کے پاس وہ حقیقت پسندانہ اسلوب رہ گیا جس سے نثر کا رخصت کمروری چٹان بھی تراشتا ہے اور گنگناہٹ چٹنے کا شیریں لہجہ بھی پیدا کرتا ہے۔

الٹن ماب گریے کی پوری بغاوت، ناول میں استعاروں کے استعمال کے خلاف تھی۔ مواصل اس کا اقلیدی ذہن ناول میں کسی بھی قسم کی رومانیت اور شعریت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ آدی شے جیسی کہ ہے وہ کسی اسے دیکھے اسے استعارے کے ذریعے انسانی نہ بنائے۔ نہ شام افسردہ ہوتی ہے، نہ صبح مسکراتی ہے۔ غیر، ماب گریے کی بغاوت تو بڑی اچھا پسندانہ تھی اور بالآخر ایسی رد کی سوچی فرنیچر ناول پر فتم ہوئی جس کا پڑھنا عذاب مول لینا ہے، لیکن یہ بات آپ کو دنیا کی اعلیٰ ترین ناولوں میں نظر آنے کی کہ شام کی افسردگی کا بیان ناول نگارانہ کیفیات اور اشیاء یا جنگلات اور میدانوں یا شہروں اور بازاروں کے بیان کے ذریعے کرتا ہے جن پر درد افسردہ شام بکھری ہوتی ہے۔ استعاراتی اسلوب مہرکشی کا سب سے کارآمد حرب ہے، کیونکہ استعارہ زبان کو داتے کی سروروشی پر ہر رنگ کی سطح سے بلند کر کے اسے ان الفاظ سے بالادال کر دیتا ہے جو لفظ آفرینی اور نثر سازی کے کام لگے ہیں۔ مہرکشی سوزوں اور مناسب اور احساس کو چھونے والی صفات کے استعمال کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ حسن مسکری نے صفت کے استعمال کی بحث کو تصوف میں الجھا کر بدست گیری اختیار پیدا کیا ہے۔ وہ صفت کو اسم ہی کی خصوصیت سمجھتے ہیں اور پورے مغربی ادب کو صفات کے استعمال کے گناہ کی پاداش میں شرعی رواج سے کم کر دیتے ہیں۔ غیر، ماب گریے بحث ہے۔ بہر حال لفظ آفرینی اور مہرکشی میں صفات، استعارہ اور تشبیہ سب سے کام لیا جاتا ہے۔ حقیقت پسندانہ بیان سے تشبیہ سے زیادہ کام لائے جاتے ہیں، لیکن فحش اور رومانی بیان سے استعاروں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے کیونکہ استعارہ، ایماز اور ابہام کے سبب، نثری آہنگ میں آسانی سے مٹا جاتا ہے، جب کہ تشبیہ چونکہ معنی کی توسیع کرتی ہے اس لیے آہنگ کی گھٹ کا موجب بن سکتی ہے۔ اسی لیے کرشن چندر تشبیہات سے بہت کام نہیں لیتے، ان کے یہاں تشبیہات کی تعداد بھی کم ہے اور معیار بھی معمولی۔ لگ بھگ یہی کیفیت ترقی الامین حیدر کی ہے، دلچسپ، انوکھی اور بڑی بڑی تشبیہیں ان کے یہاں بھی کم ہی نظر آئیں گی۔ اگر تشبیہوں کی بہار دیکھنی ہو تو حقیقت پسندانہ نثر نگاروں کو پڑھنا چاہیے۔ انسان، حیوان، موباساں، چین آسٹن، جارج ایلین، ٹنگز لے، بےس، جان ایچ ایک، انیس دیکھ کر تو یہی لگتا ہے کہ ناول کا آرٹ جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں، اس سے کہیں زیادہ تفصیلات پر مدار رکھتا ہے۔ تشبیہ نہ صرف تصویر گیری اور نثر سازی کے کام آتی ہے بلکہ عجیبہ صورت



حال کو سمجھاتی بھی ہے اور معنی کی نئی تہوں کو اجاگر بھی کرتی ہے۔ آخر ناول راز ہے کا قائم مقام ہے اور انسانی  
حاجے میں تجسبات دی کا کام کرتی ہیں جو epic smiles کہا کرتی تھیں، یعنی ترائیں اور مسخ اور انکشاف۔  
ظاہر ہے، معنی کی توسیع اور انکشاف کی ضرورت ان کہانیوں میں زیادہ ہوتی ہے جو نفسیاتی، اخلاقی اور  
فلسفیانہ ابعاد کی حامل ہوتی ہیں۔ جب اخلاقی تکلف پیچیدہ سرطے میں داخل ہوتی ہے، جذبات الجھ جاتے ہیں،  
نفسیاتی رشتوں میں گامچ پڑ جاتی ہے اور پھر ہی صورت حال فہم و فراست کی گرفت میں نہیں آتی، اس وقت ایک  
تفسیر نگار کی طرح چمک کر تمام مہم گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔

چونکہ میں نے علم میں سے واقف ہوں نہ لسانیات سے نہ سلسلیات سے، اس لیے جب نارنگ کہتے ہیں  
کہ ”زمانہ کے تقابلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کثرت رہے کی چیز ہے“ تو میں اسے مان  
لیتا ہوں۔ میں ان کی یہ بات بھی مان لیتا ہوں کہ ”تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے، لیکن اول تو اس کی  
محتوی فصاحت محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود“ لیکن میں ان سے پوچھنا چاہوں گا، اور اپنی بات شاعری  
تک ہی محدود رکھوں گا، کہ عظیم شاعری کی جو مثالیں ہمارے سامنے ہیں آیا ان میں صرف استعاروں سے کام لیا گیا  
ہے اور تشبیہات سے بالکل مرد کار نہیں رکھا گیا؟ اگر تشبیہ لوازم شعر میں سے ہے تو یقیناً شاعر جب ضرورت تشبیہ کا  
بھی استعمال کرے گا۔ اگر تشبیہ استعارے سے کثرت ہے تو کون سا بے وقوف شاعر ہوگا جو بہتر وسیلے پر اصرار کرے  
گا؟ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر استعارے کے پہلو بہ پہلو تشبیہات کا استعمال بھی کرتا ہے، جو اس بات کا ثبوت ہے  
کہ سخن رانی میں انکڑا پیسے مبالغہ بھی آتے ہیں جہاں تشبیہ جو کام دیتی ہے وہ استعارہ نہیں کر سکتا۔ شاید اس کی وجہ  
وہی ہو جو نارنگ کے ذہن میں تشبیہ کی کمزوری کی کل اقرار کرتی ہے، کہ تشبیہ کی محتوی فصاحت محدود ہوتی ہے اور  
استعارے کی لامحدود۔ ظلم میں بہر حال ایسے بھی مواقع آتے ہوں گے جہاں شاعر محدود محتوی فصاحت سے کام لینا  
چاہتا ہوگا اور استعارے سے گریز کرنا چاہتا ہوگا، کہ ہمارا ظلم استعارے کی لامحدود محتوی فصاحت میں تحلیل ہو کر، ہمیں  
اور مومہم نہ بن جائے۔ استعارے کے استعمال میں بہت سے خدشات بھی پنہاں ہیں، مثلاً استعارہ بہت آسانی  
سے استعارہ اور استعارہ کے پر فریب، جاہل میں شاعر کو پھنسا لیتا ہے۔ شاعر استعاروں کے چیلوں میں الجھتا رہتا ہے  
لیکن معنی کے گہر تک نہیں پہنچ پاتا۔ پھر استعارے بکھر ہو جاتے ہیں، جیسے ہمارے یہاں رات اور صبح کا استعارہ۔  
استعارہ مومہم شاعری کے لیے ایک مٹھ کی آغوش کی مانند کلی رحمت ہے۔ بے شک استعارہ رو بہ شاعری ہے  
لیکن شاعری کی بدکاری میں مدد جس کے جسم کی سامنے وارد ہوتی ہے۔

انسانی پر غور راہوں میں تشبیہ شعرا انسانی نباتات و ہند ہوتی ہے۔ تشبیہ کی سب سے بڑی غول اس کی  
تازگی اور نیا پن ہے۔ ایک ہی استعارے کا ایک ہی طاعت کو ہزار شاعر لوچے نظر آئیں گے۔ تشبیہ کے لیے فن  
کار کو پیش ایک تازہ فکر کی تلاش رہتی ہے۔ کسی بھی انسان نگار کے یہاں آپ مسائل تشبیہات بھی نہیں بتائے۔  
تشبیہ کے سینے میں ایسی ممانعت کلا سرزد ہوتی ہے۔

وسائل تشبیہ اور استعارے کے مسائل ایسے ہیں کہ جب تک زبان اور اسلوب کا جزو رس مطالعہ نہ کیا  
جائے، مبالغہ نتائج پر پہنچا ممکن نہیں۔ جب نارنگ جیسا لسانیات لسانیات کا باہر نقاد بھی ہوا میں باتیں کرنا نظر

آئے تو دوسروں کا کیا ذکر۔ حقیقت یہ ہے کہ کشن کی دنیا میں اوسے البتہ آپ شاعری کے کلام سے جو بھی  
بنا سجدیں گے پادروا بہت ہوں گے۔

للام عباس کے لسانے ”مسائے“ کا یہاں تقابلاً دیکھیے:

اس بھلاڑی کے سرے پر گھڑی کا ایک جھج رکھا تھا۔ اس پر بیٹھے تو بیٹھے  
وادی کا حسین مگر اوس ادا اس مہر دکھائی دیتا۔ جتنی وہ سورج غائب رہتا، اگلی  
اگلی نیلی نیلی دھند، گھڑی کے چالنے کی طرح، اس مہر پر چھائی رہتی اور ایسا نظر  
آتا جیسے پانی میں عکس دیکھ رہے ہوں۔ جب سورج دھند تو دھند لگا اٹکا اٹکی  
منہری ہو کر اس سر پہنے کو اور بھی حسین بنادیتی۔ مگر چند ہی لمحوں کے بعد آنکھوں  
میں چٹکا چوہہ ہونے لگی اور دیکھنے والا جلد ہی اپنی نظریں پھیر لیتا۔

نثر کے ایسے نمونے کو میں تحلیل کی کرشمہ سادی کہتا ہوں۔ گھڑی کی ٹیغ سے لے کر آنکھوں کو چٹکا چوہہ  
کر لے والا چٹکا چوہہ جس نہیں سلیقہ مندی سے پیش کیا گیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ بچے مادی کا مہر ہے  
جس پر دھند چائی ہے۔ سورج دھند ہے تو دھند منہری بنتی ہے اور پھر آنکھوں کو چٹکا چوہہ کرتی ہے۔ ہر جملہ ایک ہی  
مہر کی بدلتی کیفیتوں کا عکس ہے۔ اسی لیے اتنی احتیاط، اتنی نزاکت اور اتنی صفائی سے لکھا گیا ہے گویا کبیرے کا  
لینس ہے، کڑا سا لہار اور ماسی بے احتیاطی بھی مہر کو بے اختیار کر دے گی۔ للام عباس کا لہجہ استعاروں ہی سے  
فہم ملے ہر نوع کے اسلوبیاتی یا انشائیاتی غریبوں کے کھڑاگ سے بیکر خالی ہے۔ یہی نہیں کہ وہ لفظوں میں سورج  
فہم رہے بلکہ لفظوں میں دیکھ بھی نہیں رہے۔ مشاہدہ اس قدر شفاف ہے کہ لفظوں کا ہوا بہن بھی آنکھوں اور مہر کے  
جھج جھج نہیں۔ آوٹ یہاں اپنی معراج کو پہنچا ہے کہ محروم ہو گیا ہے۔ سورج کے غائب ہونے سے اگلی اگلی نیلی  
دھند میں مہر سے پیدا ہوتی ہے وہ ایسی نظر آتی ہے گویا مہر کا عکس پانی میں دکھائی دے رہا ہو۔ تشبیہ مہر سے پیدا  
ہوتی ہے اور مہر ہی میں تحلیل ہوتی ہے، لیکن ایک ہی مہر کے دو ایسے عکس دکھائی ہے جن میں دھند لا سا فرق ہے۔  
یہ تشبیہ اس مہر کے ساتھ اور للام عباس کے ساتھ نقش ہوئی، سب دوسرے مٹا کر دوسری تشبیہات لائیں گے کیونکہ  
ہر بڑے فن کار کا مشاہدہ اس کا اپنا ہوتا ہے، اس لیے صفات اور تشبیہات سے کام نہیں چلتا۔ چٹا چٹا ہی لسانے کا،  
جو لسانی نظم کی مانند خوبصورت ہے، یہ مہر ملا جھٹ فرمائیے:

”دور افق کے پاس وہ پہاڑیاں جو عموماً بادلوں کے غبار میں کھوئی رہتی  
تھیں، اچانک مطلع صاف ہو جانے سے اب واضح طود پر نظر آرہی تھیں۔ وہ  
دور تک ایک کے پیچھے ایک اس طرح دکھائی دے رہی تھیں جیسے شریلی لڑکیاں  
بڑی مہر کی لڑکیوں کی اوٹ لے کر جھانک رہی ہوں۔ بعض پہاڑیاں ہری مہری  
تھیں اور بعض لٹخ منڈ۔ مگر وہ آپس میں ایسی لڑلڑ مٹھ رہی تھیں کہ معلوم ہوتا  
تھا جیسے کوئی لحاف کو بے ترتیبی سے پٹا کر بستر سے اٹھ کر کھڑا ہوا ہے اور لحاف کی  
کھنکھنات اور ہر کی ہر جملہ دکھائی دے رہی ہے اور کھنکھنات کا کستری بستر۔“

یہاں تشبیہات یک وقت تین تین سوچ اور انکشاف کا کام سرانجام دے رہی ہیں۔ محل داغ کھینچے کہ پہاڑیاں دھڑک ایک کے پیچھے ایک پھیلی ہوئی تھیں، اندر منظر جو کسائی کے ساتھ سامنے آتا نہ سن لڑیں جتا۔ جھانکتی ہوئی لڑکیوں کی تشبیہ سے پہاڑ منظر جاگ اٹھتا ہے۔ تشبیہ میں سب سے اہم لفظ ”شرمیلی“ ہے، شرمیلی لڑکیوں کے بڑی عمر کی لڑکیوں کی اداس سے جھانکتے منظر سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ تشبیہ اسی مانوس حسن کو جادو فطرت میں محفل کر رہی ہے اور اب چھوٹی پہاڑیوں کو کبھی اس طرح نہیں دیکھا تھا۔ فطرت کی ایک نئی جہت ہم پر آشوب ہوئی ہے۔ جادو ساکت فطرت انسانی تصور کا ایک جزو ہے۔ تشبیہ منظر کو فطرت کے حلقے میں رکھنے کے باوجود اسے ایک انسانی بہت دے کر زیادہ معنی خیز بناتی ہے۔ یہی حسن دوسری تشبیہ کا ہے۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لٹھ منظر۔ محل اتنی سی بات سے کوئی محسوس فطرتی تصور آگھوں کے سامنے نہیں آتی۔ یہ بیان تو اتنا سیدھا سا مانا ہے کہ حاضر راقی صفات تک کا استعمال نہیں کیا گیا۔ اگر انسان نگار کو تشبیہ استعمال نہ کرنی ہوتی تو وہ جتنا سحر کر اس لٹھ منظر حالت میں نہ دیکھ جاتا۔ اس کے رنگ اور نقش ابھارنے کے لیے وہ لڑتی ہوئی صفات اور دوسرے فطرتی جگہوں کا استعمال کرتا۔ لیکن لحاظ کی تشبیہ کا پس پاتے ہی ہری بھری پہاڑیاں، سب محفل کی دھوپ چھاؤں اور ملاکت عینا کر لیتی ہیں اور لٹھ منظر پہاڑیوں میں خاکستری اسٹر کا رنگ بھر جاتا ہے۔ غلام عباس کو تشبیہ کے ذریعے یہ رنگ آمیزی کرنی تھی اس لیے انھوں نے اپنا پہلا بیان اس قدر بے رنگ رکھا تھا۔ رنگ بھرنے والی صفات کا استعمال کرتے تو تشبیہ اپنے رنگ نہ بھر سکتی۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں نثر نگار نے جو کام تشبیہات سے لیا ہے، وہ استادوں سے ممکن نہیں تھا۔ تشبیہاں بیا بیے کا گزیر حصہ ہمارے ذریعہ اظہار کا گزیر ہو تو ایک کی دوسرے پر فضیلت کی تمام نثریں انہیں اپنی قدر رکھتی ہیں۔

میں شاعری کے محلوں کا منکر نہیں۔ لیکن میں نے انسانی فطرت کا اعجاز بھی دیکھا ہے، لگے میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بساط انسان میں تخلیقی قوت کی کرشمہ ساز یوں کے سامنے شاعری کا بیشتر حصہ فطرت کی شہداء ہادی بن کر رہ گیا ہے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری میں فطرتی شہداء کی پہچان مشکل ہے، اس لیے ہر نوع کی شاعری اپنا مقام رکھتی ہے۔ انسان نے میں صرف ذریعہ اظہار کا چلن ہے۔ افسانہ اسی بھی کھوت کو ہدایت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے انسان کی تخلیق بھی بہت مشکل ہے، ذریعہ اظہار کی کوئی بھی چیز اور سخت ہوتی ہے۔

☆☆☆

## نئے افسانے کے تعین قدر کا مسئلہ

مہدی جعفر

اکثر نئے افسانوں کے تجربے چوں کہ سالانہ اعزاز کے تجربے ہیں اور یہ ہونا بھی چاہیے کہ جس دور کا ہم تجربہ کر رہے ہیں وہ قدرے مختلف طرح کا دور ہے اس لئے کہ دنیا آسان تھا کہ یہ انحراف کے افسانے ہیں اور یہ کہ نئی نسل اپنی پیش روئیل سے بھی شاید باطنی ہو گئی ہے۔ نئی نسل کے فنکاروں کو بھی چوں کہ اپنے گناہوں تجربوں کے لئے کوئی بھرپور نام تلاش کرنے کی فکر تھی اس لئے بعض نے انام کہانی کے نام سے پکارا اور بعض یہاں تک کہ چمنے کے نئے افسانے کا سفر نظر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ یہ الگ بات تھی کہ جب ہم نظر افسانہ کہتے تھے تو ہمارے ذہن میں افسانے کا سائز ابھرتا تھا کہ افسانے کا اسلوب، مواد، موضوع وغیرہ کا خیال آتا۔ چنانچہ جب کہ ایک طرف سوچا گیا کہ نظر افسانے کی موت سے نیا افسانہ شروع کیا جائے تو دوسری طرف ایک اور گل کھلنے لگا۔ یعنی چند سطحوں میں نئے افسانے کے شروع ہونے کا ذکر تو درکنار بس نظر افسانے کو محدود بنانے کی فکر لاحق ہو گئی اور اسی تعلق سے کہا گیا کہ کہانی مر چکی ہے۔ کہانی مر چکی ہو یا نہ مری ہو مگر اس سے انکار کا جواز کیا ہے کہ نیا افسانہ خود میں آچکا ہے۔

نئے افسانے کے ضمن میں دوسری بات جو زیر غور رہی وہ یہ کہ آیا افسانہ انحراف ہے کہ انہدام یا ایک نیا سوار ہے۔ جس پر نئی نسل کا حزن ہے یا اگر انحراف ہے تو کس چیز سے انہدام ہے تو کس اسٹرکچر کا اور سوار ہے تو کس نیا ماہ پر سوار ہے کے لئے۔ انحراف اور انہدام میں تسلسل ٹوٹ جاتا ہے جب کہ سوار اختیار کرنے میں مایہں بدل جاتی ہیں۔ مگر ایک سلسلہ تو بقی رہتا ہے، خواہ یہ سلسلہ ادب پر مبنی ہو کہ واقعی سطح پر قائم ہو۔ خواہ پچھلے بہت سے غیر اہم گھماؤں کو کم کر کے راستہ سیدھا کر لیا جائے۔ چنانچہ یہ سوار کھیلنا ماہوں کے لحاظ سے سوار ہوگا۔ مگر دراصل کا نام اور زعمہ قدیم کی بازیافت کے عمل کے ساتھ ساتھ اس سے عداوت است تعلق پہنچ ہوگا۔ مگر سوال اٹھتا ہے یہ کا نام اور زعمہ قدیم کیا ہے۔ اور اس کا عداوت است تعلق آج کے سوار سے کیا ہے۔ اس تعلق کی توضیح کیا ہے۔ کیا نئے افسانے کا عمل درخت میں سے خشک اور مردہ گلی کو چھانٹ دینا نہیں ہے تاکہ جڑوں سے ہریالی کے عداوت است تعلق کی تراشیدگی اور تاریکی کی رمل کی نشاندہی ہو سکے۔ مگر کہیں عداوت است چھانٹائی کا عمل اختیار کر کے ہم جڑ کے سارے کوئی شکاٹ بنیں۔ کھل انحراف اور انہدام شاعری کی چیزیں ہیں۔ شاعری بنیادی طور پر عداوت است کو ج کی صورت میں محفوظ کر لیتی ہے۔ ہمیں یہ یاد رکھیں کہ افسانے میں کھل انحراف یا انہدام کا عمل صرف کو کھانچنے کا خطرہ بن سکتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے نظر افسانے کے سلسلے میں اور اس سے نئی نسل کے رد عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے جو بات کہی ہے یا کہا چاہی ہے اس سے نئی نسل کو سوچنے کے لئے ایک موقع فراہم کیا ہے تاکہ

صور و حال کل کر سامنے آئے۔

سب سے پہلے تو یہی بات ملتا ہے کہ نئے انسانے کا سر فکرا انسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ ہمارے انسانہ نگار یہ بھول جاتے ہیں کہ فکرا انسانے میں الٹا انحراف کس چیز سے تھا۔ ترقی پسندی کی غلبہ اندازیت، جذباتیت یا فارمولہ کھالی سے کتاب کی سطحیت سے باطنی آدوشوں کے کھوکھلے پن سے، نظریہ بازوں کی اشتہار سے اور خارجی ظاہروں کے تحت زندگی کی ادھوری سطح اور یک طرفہ ترقیاتی سے، یا اپنے لاشعور کے جہاں خالوں میں بڑی بھولی بھری کھانا اور کھانی کی روایت سے بھی جو انسان کے صدیوں کے تجربوں اور ان سے حاصل ہونے والی دانش کا پھر پیش کرتا ہے۔ (نیا انسان، روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لڑکریر)

ڈاکٹر نارنگ کے اس مضمون سے جہاں قدیم یا روایتی انسانہ نگاروں کو دھچکا لگا جو ناپ اور فارمولہ دار کہانیاں پیدا کرنے کا فرما حاصل کر رہے تھے وہیں نئی نسل کے فن کاروں میں بھی مل جل پیدا ہوئی۔ ہر مضمون کی بار پڑھنے تو اعجاز ہوتا ہے کہ ان میں نئی نسل کی اکثریت سے کچھ تو حقائق وابستہ ہیں۔ چنانچہ وہ نئی نسل کے انسانوں میں نہ صرف بغاوت کی آگ اور انحراف کی شدت کے حقائق ہیں بلکہ شاید عقل اور گہرائی بھی دیکھنا چاہتے ہیں۔ ظاہر اسی لئے انہیں اوسط درجے کی ذہینیت کا مالک کہا ہے۔ اور ان کے لحاظ سے یہ بات تشریف ناک ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ نے نئی نسل سے حلق جو باجمعی لکھی ہیں علوم و دل کے ساتھ اور نئی نسل پر توجہ کرتے ہوئے لکھی ہیں۔ مگر اسے کیا سمجھئے کہ ڈاکٹر صاحب کا یہ مضمون بذاتہ خود اس بات کا مظاہرہ ہے کہ نئی نسل نے انہیں چوتھا دیا ہے اور یہ کم اہم بات نہیں ہے۔ جہاں تک نئے انسانوں کے PROFOUND یا گہرے ہونے کا تعلق ہے۔ یہ چیز تو لکھتے لکھتے اور گھٹتے گھٹتے آتی ہے۔

PROFOUNDITY کا حالہ ہونا ہونے کا حالہ بھی ہے جس طرح صریح ہونا ہونا ہے اس کی قدر بخوبی ہے۔ ظاہر ہے صریح صریح صریح ہونا چاہیے اور انسانہ نگاری تو وہ فن ہے جو ہر کوئی صریح خاصیت صلا کر سکتا ہے۔ چنانچہ مثلاً انسانہ "یوگسپے" اور میں جس پر سے تعبیر کیا گیا تھا مگر صریح صریح صریح ہونا چاہیے انسانہ نامی حیثیت میں خاطر خواہ قلب ہیبت کر چکا ہے۔

انسانہ نگاروں کی حالیہ نسل نے جس طرح اپنی اہمیت قائم کی ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ اس مسئلہ صداقت کا اعجاز ہوتا ہے جسے میں نے ایک طویل مضمون میں پیش بھی کیا ہے۔ ڈاکٹر دیر آغا کا ایک دیواری مضمون اسی رخ کا ہونا ہونا آگے بڑھتا ہے۔

بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب ظلم کا نثر دیکھا ہوتا ہے اور نظر کے سامنے ہے اقلی صوبہ ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات ملوک و کھالی دیکھ لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی لپی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے۔ اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ میں اس کی زندگی ایک عجیب سی مخالفت کی زندگی آ جاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخ انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے ذریعہ عبور کرنا ممکن ہے۔ اپنے دور میں فن کا بدل کا ایک پہنا گرو پیدا ہو جاتا ہے۔ جو انسان کے جذبہ اور فہم میں پیدا شدہ عقیدے کو پانچنے کے لئے

حقیقی آج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ (موسمی حدود کی ادنیٰ تحریریں)

یہ حقیقی آج اور اجتہاد پرانوں کے نزدیک ایک لفظی ہے۔ اور پرانوں کے نزدیک لفظی محب ہے۔ نہیں۔ پرانے فن کار سے اگر لفظی سرزد ہوتی ہے تو لائق لحاظ ہے۔ ظاہر ہے وہ محب ہوتی ہے۔ اس لئے کہ جہاں وہ لفظی کرتا ہے وہاں لفظی کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ جب کہ پانن کا ساگر جان انجوان میں کوئی لفظی کرتا ہے تو وہ گزر کر دنیا پر نہیں۔ ممکن ہے یہاں لفظی کی جگہ پر کچھ اور بھی موجود ہو اور شاید اسی "کچھ" کی وجہ سے، لفظی، ہوئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو یہاں لفظی محب نہیں ہے۔ پھر نئے فن کار اپنے تکنیکی دور میں ہوتے ہیں۔ جذبہ اور فہم کے وہ مہمان پیدا شدہ طبع کو پانن کوئی کھیل نہیں۔ یہاں تک بات ہے کہ نئے فن کار یہ کام کھیل کھیل میں انجام دیتے گئے ہیں۔ اور قطبیاں کرتے ہیں وہ اس کی سزا بھی پاتے ہیں۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اگر پانن کا یہ لفظی نہ تھا تو اس کا کچھ اور لفظی سے پاک ہو سکتا ہے یعنی لفظی تھکب سے گزر کر سرزد ہونے لگتا ہے۔

مجھے ایسا لگتا ہے کہ نئی نسل جو ساتویں آٹھویں دہائی کے وہ مہمان سامنے آئی ہے۔ اس نے نئی مہارت کے سرے کو جوا لکارے کی شکل میں ہری طرح متقل ہونے سے پہلے ہی ٹوٹ جانے والا سرا سے ظاہر سے مختلف کیا ہے۔ (اس سرے کی جگہ جگہ میں جھٹکیاں ملتی رہی ہیں۔ میرے خیال میں یہ وہاں ہی نسل کے ہاتھ لگی ہے۔ اس خوف ہے کہیں پھر ہاتھ سے نہ چھوٹ جائے) ظاہر ہے یہ بات بھی جی ہوئی کہ نئی مہارت کا سرگرم ہو گیا تھا۔ اس لیے کہ شعور کے سریشے تھکب اور آقا قیامت کی تلاش و طیرہ کی کاوشیں اس وقت تک لاندہکتی تھیں وہ داد شایان چیزوں کے لئے سازگار نہ تھا اور یہ ضروری بھی تھا کہ انسان کو کچھ دنوں کی پگھل ل جائے تاکہ اس کا دھارہ گرم ہو جائے۔ یہاں وہاں بھول بھٹک لے کہ جب پھر وہ اپنی ہیئت کڈائی پر مشغول ہوتا رہے گا اور اسے دم فہم کے ساتھ کیونکہ مثلاً شعور کی رد کارینٹ کسی سادہ فکر سے لے کر نہیں جاتا تھا۔ بلکہ جدید فکر کے لئے تھا۔ وہ جدید کی اور ہے جس سے آج کا فن کار گزر رہا ہے۔

مجھے نئے انسانوں کی تازہ تازہ نوپو حقیقی میں گہری دلچسپی ہے ان انسانوں میں صورت حال یا ماحول پر جو راستہ امتداد رہا ہے یا پراسراری تنہید ہوتی ہے وہ مجھے بھاتی ہے۔ ان کے درپہاں سالیب اور زبان کی شکست و ریخت کے امکانات میرے تجسس کو ہوا دیتے ہیں۔ ان کے سے اٹھنے سے چھلانے کا مل بھیجا تھا لگتا ہے۔ میں حالیہ نسل کے انسانوں کی تائید ہی لئے کرتا رہا ہوں۔ اس لئے نہیں کہ ان میں اکثر جو کچھ لکھ رہا ہے وہ سب ٹھیک ہے بلکہ اس لیے کہ بے توجہی کا آثار ہو کر نئی نسل اپنے سوہم امکانات سے ہاتھ نہ دھو بیٹھے۔ اور کہیں اور سرا پھر نہ گم کر دے جسے پہلے مکمل پریم نے "کنن" کے پردے میں چھپایا تھا۔ جیسی تے "مٹک" کی وہ ہری دنیاؤں میں دیکھا تھا۔ انکارے کے وہ ایک انسانوں میں کسی نہ کسی صورت بچاؤ گیا تھا۔ منوئے "بھولنے" کے سے اسلوب میں اسے گم دھا تھا۔ صحت نے "کاف" کے نام کی نصیاتی ج سے اہل ماحول۔ مٹکری نے "مہادی" کے احساساتی رو سے دھا تھا۔ شیریں نے "دیکر ماگ" کی حقیقی آج میں اٹھا تھا۔ جیسی تے "شیشے کے گھر" میں اس کے درخ کو بچاؤ تھا۔ اور انکار کا قاعدہ تجسس جس کی تلاش کے لئے "شہر افسوس" میں رہا۔ اناتر چکا ہے۔ وہ مراجعے جہاں مٹی کی طرف کشاں کشاں لے جاتا ہے۔ خواہ جانے والا چاہے خواہ نہ چاہے۔

یہ سرائی اور تازہ گفتی کے دھماکے کا سرا ہے۔ پروفاؤڈ ٹی کی مضبوطی کا سرا میں کہ زیادہ سے زیادہ وزن برداشت کر سکے۔ دی جھوٹ جائے تو دوز کر بکارتے ہیں ابھی ہوئی اور کاسرائوٹ کر کم ہو تو اس کی جتو میں ایک زمانہ بیت جاتا ہے۔ سلیمانے کی بات تو دور کی ہے۔

ظاہر ہے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ادب کو ایک سیدھی گیر مانا ہوں میرا مدعا محض یہ ہے کہ ادب کو ادب جانتا ہوں۔ اور کام ہونا یا لٹا ادب کے اجالے اند میرے کی بات ہے اور ادب محض اجالے کی چیز نہیں کہ "تیر" کھول کر کھدی جائے۔ اور نہ صرف اند میرے کی کہ کچھ پتہ ہی نہ چلے۔ بلکہ اس لیے کی بات ہے جہاں اجالا اند میرے میں یا اند میرا اجالے میں بچست اور ہا ہو۔ کہنے کو تو یہ ایک لمحہ گریزاں ہے مگر دراصل یہ ایسا جگ ہے جس میں پورے دور کی سالی ہے ایک ایسے دور کی گنجائش جو عالم وجود میں آنے کا شکر ہو۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ نئی نسل کو اہمیت دینے سے میرا مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی نسل کا ہر قدم کار جا ہے وہ غیر ادب عقاقتی کرے میری نظر میں فن کا رہے۔ انسان نگار کا ادب ہونا ضروری ہے۔ اور اس کی مکمل شرط زبان کی صحت ہے۔ یہ بات پہلے اسی کو طے کرنا ہے کہ وہ اپنے اظہار میں صحیح زبان پیش کر رہا ہے۔ زبان کے معاملے میں بیدی کی مثال فوراً سامنے لائی جاتی ہے۔ لیکن یہ نہیں دیکھا جاتا کہ بیدی پختہ اور عجیبہ حیثیت کے فن کار ہیں اور یہ ان کی دشواری ہے۔ شاید ان کے یہاں زبان کی خامی صرف اسی لئے صرف نظر کی جانے کے قابل ہے۔ نئی نسل کا کوئی انسان نگار فن کارانہ طور پر خام زبان کا استعمال کر رہا ہے تو الگ بات ہے۔ صحیح زبان لکھنا سیدھا عمل ہے۔ زبان ہی کو پختہ اور پروفاؤڈ کرنا دوسری بات ہے۔ اسے تسلیم کرنے میں کوئی دشواری نہ ہونی چاہئے کہ زبان جب عجیبہ مراحل سے گزرتی ہے تو اس میں کچھ نہ کچھ لڑتی آتی جاتا ہے۔ البتہ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ وہاں واقعی کوئی عجیبہ مرحلہ تھا بھی یا کوئی دشواری یا مشکل آن پڑی تھی۔

زبان کی ساری بات یہاں آکر تان توڑ دیتی ہے کہ نئے افسانے کی قدروقیمت تھیں کی جائے تو کسی طرح کی جائے۔ زبان دیان اور اسلوبیات تو قدروقیمت تھیں کرنے سے رہیں۔ اس اس طے میں مددگار ضرور ہو سکتی ہیں۔ قدر کی بات پسند اور پسند کی حدود یعنی قاری کی تحویل میں آ جاتی ہے تو یہ طے نہیں ہو پاتا کہ کون سا قاری انسان دیکھنے کا مال ہے اور اس کا انصاف کیا تھا خا کرنا ہے۔ اسے طے کرنے کے لئے کیا فن کار کی حالت سے گزرنا ضروری ہے۔ یعنی قاری کا ذوق کیا ہے۔ کیا اس کے ذوق کو طے کرنے کے لئے یہ جانا ہوگا کہ اس کی دل چسپی کی حدود کیا ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ قدروقیمت تھیں کرنے والا یا انسانے میں دل چسپی لینے والا پہلے ہی سے کسی احاطہ پر CONDITIONED تو نہیں یعنی وہ کسی نظریے یا اپنی نظریے کا تابع تو نہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ نظریے یا کسی طہ پر بنے ہوئے اپنی نظریے کی سطح سے اوپر اٹھ کر آزاد نظر کا کس قدر حامل ہے۔ پھر وہ اپنے دیکھنے کی صلاحیت یا اپنے شعور پر بار بار متعل کرنے کا عادی ہے یا نہیں۔ اس میں آزاد اور اپنے دلی حالت پیدا کرنے کی کئی اولیت ہے۔ وہ کسی یقین کی سطح پر یقین کرنے کے لئے تیار ہوگا۔ ہم انسانے کی قدر کا یقین کرنے کے لئے قاری کے ذوق کا یقین کرنے لگ جاتے ہیں اور یہ ابھی ہوئی تھی۔ انسانے کے یقین قدر کے مسئلے کو پھر دشوار کر دیتی ہے۔ چلے ہاں لیجئے ہم ایسے قاری کو اصولاً لاتے ہیں جو انسانے کی تار کی اس کی پٹی اور

اس کے امکانات میں دل چسپی لیتا ہے۔ اور اس کے توسط سے نئے انسانے کی قدردانیت کی بنیاد رکھنے کا جن کرتے ہیں۔

ایسا قاری یہ تو چاہے گا کہ انسانہ شروع سے آخر تک بغیر جھول کے ہو۔ اگر اس میں کہیں نہ کہیں جھول آ جائے گا تانے پانے ٹوٹنے لگیں گے یا کشیدہ ہو جائیں گے تو انسانے کی بات پر اثر پڑے گا۔ یعنی اس کی قدردانیت بدل جائے گی اور آدھا یا چھٹائی ہو کر رہ جائے گا۔ جھول جھول ہے خواہ زبان و جان سے پیدا ہو یا جھڑواؤ کو غیر فطری طور سے پیش کرنے سے ابھرا ہو۔ البتہ اس طرح کے جھول یا غیر شعوری طور پر انسانے کو جھٹکنے کے لئے یا صنعت گری کے طور پر برتتے جاتے ہیں تو قاری کو انہیں فن کی طور پر بیان لینے میں عار نہ ہوگا۔ ہاں اگر غیر شعوری طور پر یا ناچنگی کی وجہ سے جھول آتا ہے تو اس کی طبیعت معضض ہو سکتی ہے۔ مثلاً وہ کہے کہ انسانہ جہاں پر فتم ہوتا چاہیے۔ وہاں فتم نہیں ہوتا۔ اور انسانہ نگار اپنے زعم تخلیق میں آگے بڑھ جائے گا یا مثلاً انسانہ آگے بڑھنا چاہئے تھا مگر اسے پہلے ہی روک دیا گیا ہے یا بعض جملے اپنا کام توڑے ہی میں پورا کر چکے ہیں ان کا باقی حصہ راکھ ہے۔ یا بعض جملوں کی ضرورت ہی نہ تھی یا بعض جملے اتنے کہے ہوئے ہیں کہ پورے انسانے کی بات میں جھول پڑ گیا ہے اور یہ جھول ایسے جملوں کے اطراف میں خاص طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ یعنی بات کی مجموعی مبالغہ کی حد پر ان جملوں کی از سر نو تخلیق ضروری تھی۔ اس طرح کی بات درمیان ہی آ کر انوں یا کلاؤں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر ٹمس انٹرنیشنل قاری نے پریم چہرے کے انسانے کٹن کا ایک ڈراگراف دکھا ایسے ہی احساس کے ساتھ لکھ گیا ہے۔

میں کٹن کو بے ظلف دنیا کے انسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں لیکن شرط یہ ہے کہ اس میں وہ ڈراگراف نہ ہو جو یوں شروع ہوتا ہے:

”جس سماج میں دن رات کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے۔ کٹن زیادہ قاریغ الہال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔“

ساری عبارت ڈیڈیو اور جیہ انسانے کے سادہ اسلوب سے جو چھوٹے جملوں اور آسانی سے اٹا ہونے والے الفاظ پر مبنی ہے۔ (پہلے ڈراگراف کے بنیادی الفاظ یہ ہیں) (مہر نیرا، باپ بڑا، بچھا ہوا لاف۔ خاصوں پچھاڑیں کھا رہی تھی، دل غراں، جاڑے کی رات) بالکل الگ ہے اس ایک ڈراگراف کے علاوہ انسانہ (ادبیت سے پہلوؤں کے علاوہ)۔ BLACK HUMOUR کا شاہکار نمونہ ہے۔ (پریم چہرے کے اسلوب کا ایک پہلو)

جھول نہ ہونے سے انسانے کی دل چسپی کی گناہ جاتی ہے اور انسانہ پڑھنے کے دوران پاؤں مٹنے کے بعد رات بیدار ہونے میں آسانی ہوتی ہے۔ دوسرے محسوس میں قاری یہ دیکھتا ہے کہ انسانہ کتنا کھڑا ہے انسانے میں چپک کر پڑھنا لینے والی غریب انسانہ اسی وقت ممکن ہے جب انسانہ نگار قاری کے درمیان کن دھڑکا کا صلہ بہت



فی کم رہ جائے۔ یعنی فن کار کے مائل قاری اور قاری قاری کے درمیان PARALLEX نہ ہوگا۔ قاری پھر دیکھے گا کہ انسان کا رخ دہانے آپ کو اپنے توسط سے اسے انسان میں کتنا اور کس طرح فرق کتنا جا رہا ہے۔ کہاں پہنچا رہا ہے۔

قاری پر بھی دیکھے گا کہ انسان بڑھ چکنے کے بعد ایک بحر پر تاثر قائم ہو جاتا ہے۔ انہیں ایسا اثر ہے اسے چھوڑ کر رکھ دے یا ایسے لطیف احساس سے ہم کنار کر دے۔ کہ خود اس کا جھپٹہ ہو جھل پھل جائے۔ اس کی جگہ پر راسوگی اور طمانیت داخل ہو جائے۔ انسان کوئی کیفیت ایسی جا دے جو خود اس کے احساس میں ایک ہی روح چھوٹ کر دے۔ قاری کی حس اسے آگاہ کر سکتی ہے کہ انسان کے پاس میں تھرے تزکیہ نفس کا مکمل مثال ہے۔ ایک فن کار تزکیہ نفس جس کی وجہ سے وہ انسان لگتا ہے، وہ راقاری کا جو انسان کے تعامل سے ہوتا ہے اور تیسرا خود فن کار تزکیہ نفس ہوتا ہے کہ تمام مواد کائن میں بدل جاتا ہے کما پنے تزکیہ نفس کے مترادف ہے اور فن فن تہہ ہے غیر فن کی ہر وہ صحت میں ہی پڑا ہے۔

قاری کے لئے اہم بات ہوگی کہ پڑھنے کے عمل سے گزرتے ہوئے انسان سے اس کا اعتبار نہیں لیا کہ جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے اس میں کچھ برے! تنگ سے ہوا ہے یا مناسبت سے نہیں ہوا ہے یا بداصل کچھ اور طرح سے رہا ہوگا۔ یعنی اپنے قاری کے اعتبار کی اور انسان کا رکے ہاتھ سے نہیں چھوٹی چاہیے۔ اس لئے کہ اور کار انسان کا کرنے قاری کے ہاتھ میں دیا ہے اور قاری انسان کا رکے ساتھ اس اتہار کو متواتر حال رکھنا چاہتا ہے۔ یعنی ایسا ہو سکتا ہے، یہ بھی ہو سکتا ہے اور یہ بھی، اس البتہ یہ نہیں ہو سکتا یا اس جگہ بے احتیاطی آگئی ہے۔ یعنی ایسے عقائد پیدا ہوں کہ قاری کے لئے ہاتھن ہو جائے کہ وہ خود نہیں بھر سکے اس طرح انسان کی وقعت قاری کی نظروں میں گھٹ کر رہ جائے کہ قاری دیکھے گا کہ انسان کا انسان کے پاس کو جن سطحوں پہلے کر رہا ہے وہ سطحوں پر تو ایسا گرہی ہیں یا نہیں۔ اس کے لئے ہر سطح خوب ہونی چاہیے۔ محض پلاٹ کی بات نہیں (اگر پلاٹ موجود ہے) کہاں بھی، محض مل فی نہیں ہو مل بھی، محض داخل نہیں ٹھیک بھی، محض ریلوے نہیں معطیت بھی، محض واقعہ نہیں صحت حال بھی، محض کہانی نہیں عہد حاضر بھی، محض حقیقت نہیں راجہ کی اعتبار قاری بھی۔ سمجھتا ہے کہ انسان کے مختلف طریق کار ہوتے ہیں جو نالے نالے کی طرح اور عہد و تھا پنا اور رکھتے ہیں اور قاری کو زیادہ سے زیادہ مطمئن کرنے کے ذرائع ہیں۔ قاری طریق کار اور صنعت گری کی اسی کش کش کو سمجھتا ہے۔ انسان کا طریق کار یا پاس کے ذریعہ خام مواد کی خصوصیات کو بدلتے کر لانا ہے تاکہ انسان کی اہمیت مشکل کر سکے ہو سکتا ہے کہ کسی انسان کا کو صنعت گری یا انجینئرنگ کا خاصا تجربہ و مہارت حاصل نہ ہو کہ خاطر خواہ مہارت کی تکمیل میں کامیاب ہو جائے۔ صنعت گری میں خام مواد کی الگ الگ اکائیاں اپنی اپنی صنعتوں کے کچھ کہ جڑ سے ایک خوب صورت آہنگ بناتی ہیں یا جن کی تکمیل کرتی ہیں۔ چنانچہ طریق کار یا پاس کے ذرائع جب تجربہ کار صنعت گری سے گزر کر ایک کل بناتے ہیں اور پہلی آج اور پیش سے مکمل جاتے ہیں تو ایک پھر اسی طرح ہوتا ہے انسان کا جو دنیا جاتا ہے۔ کچھ آج کے ساتھ ملک و خان نظم بھی رہتا ہے لسانی سطح میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

ہو سکتا ہے انسان بڑھتے ہوئے کوئی قاری اپنی میں نہ لگا رہا ہے بلکہ اعتبار کرتے ہوئے ساتھ چلا رہا ہے۔

ایسی صورت میں وہ اچھا انسان بن جاتا ہے اس بات پر معزز ہوگا کہ انسانیت کے لئے ہمارا ہے نچرل ہے یا ان نچرل اصول پیش آ سکتی ہے یا نہیں اعتبار کیا جائے کہ نہیں قابل قبول ہے یا رد کر دینے کے لائق۔ اس بات سے ضرور غرض ہوگی کہ جو کچھ ہوتے ہوئے دکھایا جا رہا ہے شاید، بالخصوص یہی اسی طرح ہو سکتا تھا۔ جب یہ صورت ہو تو انسانیت کے لئے اس کا اعتبار حائل نہیں ہوگا۔ اعتبار تک پہنچا تو یقین کی منزل دور نہیں۔ انسانیت کا اگر اعتبار کو یقین کی منزل تک پہنچا دیتا ہے تو انسانیت کی بڑی صفت کا حامل نظر آتا ہے۔ قاری یقین کرنا چاہے گا۔ شاید ایسا یقین جہاں ذہنی اور تاریکی ہو، جہاں تحرک اور فعالیت ہو، جہاں خواہشیدگی اور بیداری جہاں حقیقت اور سریت ملے لگتی ہوں۔

شاید ایسا قاری انسانیت کے لائن کے لحاظ سے حقیقت اور واقعیت میں کوئی فرق روا نہ رکھے۔ اس کے جواز میں وہ دود کی مثال پیش کرے کہ درو ایک حقیقت ہے۔ جسے دیکھا نہیں جاسکتا مگر اس کے آثار دیکھے یا محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ یعنی در حقیقت کے طور پر پہنچا جاتا ہے۔ درد کی لڑائی اس کی اصلیت ہے۔ جذبات خود درد نہیں۔ قاری کے سامنے آتی ہے۔ آثار کی نقل، آثار کی لاش، آثار کا سطر، آثار پر مبنی سراسر دیگر درد سے لظہوں میں نقل کی جو نقل مبنی ہے وہ کہیں ہے اور اس میں آثار کا اثر کس طرح قائل کرتا ہے، اس کا نقل اور بدل کس طرح کار کر ہے۔ چنانچہ انسانیت میں آثار کو اہمیت حاصل ہے۔ شاید ایسے قاری کے لئے صفا بھونکا یا ہوا وہ اہمیت نہ رکھے جتنا آثار کا اس قدر کس معلوم ہونا کہ اسے درد یا اعتبار ہی نہیں بلکہ یقین آ جائے۔ اس صورت میں یقین کے بعد ان آثار کا رد قبول مسم ہو جاتے گا جو یقین انسانیت سے پہلے برسر کار تھے۔ یعنی انسانیت تمام کچھ کچھ حقیقت پر طرح خاص تکلف کر دے جس کے لئے تالے ہائے بے گئے ہوں۔ مگر جب کہ انسانیت غائب ہو جائے اس کی جگہ ہر ایک خاص طرح کا یقین باقی رہے کہ اس کے لئے یقین ہی انسانی حقیقت ہے۔

یہ انسانوں کی قدرتیں کرنے کے لئے یہ تمام طریقہ ہائے کار لاکھ خصوص ہوں مگر ہیں تو بڑی حد تک تعمیم زدہ اور ظاہر ہے تعمیم کی راہ سے STEREOTYPE قسم کے انسانیت دہر دہر آ سکتے ہیں۔ چنانچہ یہ بات صاف ہے کہ کسی انسانیت کی قدرت کا تعین کافی حد تک اسی انسانیت کے اعمدون (یا حدودی تفکیر) کی مثال سے ممکن ہے۔ اس مثال کا آلہ اسی کار کے دوسرے انسانوں کے توسط سے ہی حاصل ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ انسانیت GENERALISATION کے انسانیت نہیں ہیں بلکہ یہ انسانیت SPECIFIC ہوتے ہیں اور ہمیں تعین قدر کے لئے اسی خصوص انسانیت کی خصوصیت (SPECIFICITY) طے کرنی پڑتی ہے۔ چنانچہ تو قاری کے ذوق یا قدر کی تعیم کا مناسب ہے اور نہ انسانیت کی قدر کی تعیم ہمیں کسی خصوص نتیجہ پر پہنچا سکتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قائل یا مادہ اور قدر شناس یا اعتبارات کو مادہ ہیں۔ اور ان کے توسط سے تمام باتوں کو سمجھنا اور طے کرنا سارے کچھ تا آنکہ قمر شناسی کے لئے آلات ایجاد نہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے کہ انسانیت کے تعین قدر کا مسئلہ اپنے لئے ہم کی وجہ سے مسئلہ ہے۔ شاید انکی اس کے سوا کوئی صورت نہ ہو کہ ہم نے قاری کو مشکل ہونے کا موقع دیں اور یہ انسانیت کے تعین قدر کے معاملے کو آٹے والے وقت پر چھوڑ دیں۔ شاید یہ انسانیت کی جو صورت اپنے آپ ابھر رہی ہے اسی کی شناخت پر تعین قدر کا مادہ ہوگا۔ اس سے بات وفاق سے کیا جاسکتی ہے کہ آٹے والا وقت حقیقت کے وہ حالتی لئے میں اسی وقت موجود ہے۔ چنانچہ تعین قدر کے لئے

حادث کرنے اور اسے انسانے کی بحالیات طے کرنے کی ابھی سے کوششیں ضروری ہیں تاکہ ہم آجہد کا وقت بچا سکیں۔ یعنی TIME GAIN کر سکیں۔ کھن سے انسانے کو ذہانی طور پر روک دینے کا کھن قبول کر لینے سے بات فہم ہونے لگی۔ کم سے کم ہم اتنا تو سمجھ ہی چکے ہیں کہ یہ خاص دور انسانوں کی قلبیادیت کا دور رہا ہے۔ کیا انسانوں کی قلبیادیت کے ساتھ اخلاقیات کی قلبیادیت منسلک ہے۔ اور کیا نئی معرفت نئی اخلاقیات کو ہم سے بدی ہے؟ کیا اسے انسانے کے فہم قدر کا مسئلہ نئی اخلاقی قدروں کی تشکیل کا مسئلہ بھی ہے؟ یعنی وہ قدریں جو انکسٹونی یا اسٹونی نظام حیات کی سرہون منت نہ ہوں بلکہ عصر حاضر کی بنیاد پر قائم ہوں۔

فوری طور ہم یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ روحانات کا اندازہ لگائیں اور مختلف ادوار کو روحانات کے فرق سے بچھائیں۔ مثال کے طور پر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ساتویں، آٹھویں اور نویں دہائی کے اپنے غالب روحانات کیا ہیں۔ کیونکہ اس سے ایک طرح کا تاریخی فہم قدر ممکن ہے یعنی یہ کہ ساتویں دہائی کے روحان کو کن انسانوں نے محسوس کر لیا یا آٹھویں اور نویں دہائی کے کن انسانوں نے ساتویں دہائی کے روحان سے خارج طور پر ہٹ کر اپنی ناواقف اور پہچان سبب صاف بچھڑا دیا۔ اس سلسلے میں کچھ کوششیں ضرور ہونی چاہئیں۔ مگر انہیں تسلی بخش قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اسے انسانے کو پہچان سبھ کر کب تک بڑھا جائے گا۔

اس مضمون کا مقصد فی الحال یہ نہیں ہے کہ ہر دہائی سے الگ الگ انسانے لائیں اور ان کے فہم قدر کا فہم کریں۔ اس میں کوئی شک نہیں فہم قدر کا جتنی فہم کچھ اس طرح طے پاسکتا ہے۔ ظاہر ہے یہ عمل طویل ہے اور ایسے دائرہ کار کی پہل اس مضمون میں ممکن نہیں۔ فی الحال ہم یہ کر سکتے ہیں کہ کچھلی دور دہائیوں کے چند واضح لغتوں کی پہچان کے لیے کچھ سلاطین سامنے لائیں جن کی بنا پر اعجازہ لگانا طے کرنا ممکن ہو کہ ساتویں اور آٹھویں دہائی کے انسانے ایک دوسرے سے کیوں مختلف ہیں (کم سے کم کن یہ تو پہچان سکتے ہیں کہ حالیہ دور انسانے کے مرد و عورت کا دور ہے یا ذوال کمال ہے یا چاقی خام خیالی ہے)۔ ہم لگانے کے بجائے معروضی کام کی ضرورت صاف ظاہر ہے۔ اس بات کی طرف تو بہت اشارہ ہوا ہے کہ ساتویں دہائی کے مقابلے میں آٹھویں دہائی کے تجربوں کثرت زیادہ ہے انسان کی رفتار مزید ہوئی ہے سب دیکھا ہوگا کہ کتنی طرح کے نئے تجربے دہائی میں آئے۔ یہ تجربے کیسے ہیں؟ ان کی شدت تو کچھ کم اور فہم قدر کی نوعیت کیا ہے۔ ان تجربوں کو خام مواد کہا جاتا ہے تو کیوں؟ دوسرے لغتوں میں اگر یہ خیال ہے کہ آٹھویں دہائی میں خام مواد فہم قدر نہیں بن پایا تو کیسے ہو دیکھیں وہ سے ہوا اگر کہا جاتا ہے کہ ساتویں دہائی میں فہم قدر بن گیا ہے تو کیوں اور کس طرح۔ ایسا تو نہیں کہ سب جب کہ انسانے زیادہ کثرت سے لکھے جارہے ہیں تو یہی بات یعنی زیادہ ہو جاتی ان سے اخراج کا باعث بن رہا ہے۔ اگر بڑا سا ہے تو یہ بھی کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ کیوں کہ غالب کا یہ فہم قدر راسخ آتا ہے کہ فہم قدر اور بہت ہو۔ کن ہے خولی ہم اسی کو سمجھنے لگے ہوں کہ کم ہو اور اگر زیادہ ہو جائے تو سب سے اچھا یا سب سے مختلف (محض لگانے کے بجائے سبھی سے بے زاہد دست بردار ہونے لگتے ہیں۔ کتنی کوششیں ہوئی ہیں کہ سب سے اچھے یا سب سے مختلف والے) (اگر ایک ہی ہے) کی برتری کا فرق اور امتیاز صرف اس دور کے انسانوں سے نکالا جائے بلکہ پچھلے ادوار سے بھی انکی نفسیات کا پتہ لگا جائے۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ نئی بحالیات کیوں کر بن رہی ہے اور یہ کہ نیا انسان کن حد تک ممکن

بہا لیا کہ توجہ دے رہا ہے یا کسمپوشی کی لہر ہے۔ پھر آٹھویں دہائی والی نسل کے کتنے تجربہ کار دیگر لکھنے والے بھی ہیں۔ ان کی نسل کے تجربوں کے ساتھ مل کر دیکھا جائے تو یہ ہے۔

دیکھنا یہ بھی ہے کہ ساتویں دہائی والے انسانوں میں کتنا قدیم ہے اور کتنا جدید اور وہاں قدیم کی جدید سے آمیزش کس قدر زیادہ ہے۔ برخلاف اس کے کیا آٹھویں دہائی والی نسل ایک ایسا بڑا نیا ٹکڑا ہے جس میں روایتی ماحول اور انسانوں کے روایتی انداز کی گنجائش کم ہو۔ اگر ایسا ہے تو یہ بڑا نیا اور اسٹرکچر کس طرح کے ہیں اور نئی طور پر ان میں کیا گنجائش ہے۔ کیا نئے بڑا نیا اور آج کے دور کے نئے نسل کی تخلیق کو مدد کرنا چاہتی ہے۔

سوال اٹھتا ہے کیا نئی نسل جو نئی طور پر بھی مختلف ہے۔ مثلاً ساتویں دہائی والی نسل مکمل طور پر آزاد ملک کی نسل نہیں کہہ سکتی جب کہ آٹھویں دہائی والی نسل کی پیدائش (نیا کاروں کی تاریخ پیدائش) ۱۹۴۵ء کے بعد ہوئی ہے۔ کیا یہ نیا کار اپنے فن میں کسی طرح کی FREEDOM کی تلاش کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو یہ نئی نسل کس حد تک ادنیٰ حیثیت سے بندھ ہوئی ہے۔ اور اس کے ماحول کے نشانات کیا ہیں۔ دوسری طرف ساتویں دہائی والی نسل جو گہرا دامن نظام اور مالی جنگ کے ماحول سے کسی نہ کسی شکل میں مریدا اور متاثر ہونے کی وجہ سے قدرے INHIBITED اور یہاں ایک طرح کی سخت پیمائش کو اپناتی ہے۔ جاگیر دارانہ نظام کا یہ بھی اثر ہو سکتا ہے کہ یہ نسل زبان کے معاملے میں حلیوں اور محلوں والی ترقی اور پختہ کاری سے ہر نئی طرح کا ماحول حاصل نہ کر پائی ہو۔ جبکہ نئی نسل اپنے ماحول کے علم لے اور ماحول کے باعث فطری طور پر متاثر ہوئی ہو اور ایک ماحول لری ہو لیکن یہ بھی بات اس سے اس کی حقیقت کی تلاش جاری رکھنے یا گنجائش کا لے کر یہاں سب سے اہل رہی ہو۔

سوال یہ بھی ہے کہ آٹھویں دہائی کا نیا کار مجموعی طور پر انفرادیت کے نقوش زیادہ تعداد میں رکھتا ہے اور کئی میں پیش کرتا ہے تو اس کا حساب اور نمونہ کیا ہے اور یہ بھی کہ نیا کار کس طرح اپنے منفرد حقیقی عمل اور حقیقی رویہ کا نمونہ آپ ہے۔ ایک خاص فن کار کی انفرادیت اور خصوصیت کیا ہے اور وہ کس عنوان سے اپنے دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ پھر نئی نسل اور ساتویں دہائی اور نسل کی دنیاؤں اور ماحول میں کیا فرق ہے۔

دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ نئی نسل ملامت نگاری کے تئیں کس طرح کا سلوک کر رہی ہے اور یہ کس سے ملامت نگاری پر کتنا قائل ہے۔ کیا ساتویں دہائی والی نسل کے مقابلے میں نئی نسل کو ملامت یا تجربہ کار زیادہ احساس ہوا ہے۔ ملامت نگاروں نے جذبات محسوس کیے ہیں یا کچھ اس طرح ہے

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے افسانے کا مکمل طور پر تجربہ ہی ہوتا لیکن  
ہیں۔ کہیں تجربہ کو افسانہ میں شدت پیدا کرنے اور کہیں کہیں ماحول کی یکسانیت  
قرآن کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اور بلا مارچ میزا، انور سہا، جی گیتھریا  
مادور شیدا سہل نے یہ بھٹیک نہایت خوبصورتی سے استعمال کی ہے۔

ملامت نگار کو کہانی کا نظم تبدیل نہیں قرار دیا جاسکتا ہے اس کے استعمال  
سے افسانے کے حسن میں اضافہ ضرور ممکن ہے اور نئی نسل کے افسانہ نگار جن  
میں نظرد کا لوی، قمر، انیس (یہاں پر لئے گئے نام واضح نہیں ہیں) شرکت

حیات جمید سرور کی اور ان سے زیادہ سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، شارق  
ادیب، محمد احمد فاروق، راہب اس راز سے اچھی طرح واقف ہیں اور اس  
نئے کام کی لہر ہے جس نے آخر الذکر انسانوں نے اپنے سے پہلے والی نسل  
کی طرح خود کو انسانے کا میراث بھی نہیں ملایا ہے

(اُردو میں مطالعی افسانہ)

نئی نسل اگر انسانوں کی GENERALISATION سے زیادہ انسانوں کی  
specificity پر توجہ کر رہی ہے تو اس کی بچان کے لئے کون سے طریقے اپنائے جائیں تاکہ  
واضح انداز میں نئے نئے باتوں سے شایع یاد رکھ سکے۔

کیا ایسا ممکن ہے کہ ساتویں دہائی والی نسل کے یہاں انداز خارج سے داخل کی طرف آنے کا رجحان رہا  
ہے۔ یعنی اسے روش میں خارجی اور فنی طور پر مکمل انسانے ملے تھے جسے سوڑ دینے کے لئے یہ رخ اختیار کیا گیا تھا  
جب کہ ساتویں دہائی والی نسل کے ہاتھوں میں انسانے کی باگ دوڑ انداز داخل کی سطح پر پہنچا کر دی گئی۔ چنانچہ کیا  
ایسا ممکن ہے کہ عام طور پر یہ رخ کے بعد یا اگر گرد داخلیت کے ذریعے کہانی بننے کا رجحان زیادہ گہرا ہوا ہے۔ اور کافی  
دور داخلیت کا مطالعہ کرنے کی کوشش میں صرف ہوا ہے۔

کیا نئی نسل کے انسانوں میں جگہ جگہ یہ شائبہ نظر نہیں آتا۔ کہ اس کی مراجعت اب داخلیت سے خارج  
کی طرف ہونے لگی ہے۔ یعنی نئی نسل مکمل نسل کے بالقابل اپنی سمت اختیار کر رہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ نئی نسل کی  
خارجیت کی طرف بڑھنے کا رجحان مکمل نسل سے پہلے والی نسل کی خارجیت سے کس طرح مختلف ہے؟ کیا یہ فرق  
جوانیہ کا واضح فرق ہے۔ نئی نسل کی خارجیت میں جمالیاتی طور پر کس طرح کی تازگی ہے؟ کیا دونوں دہائیوں کے  
ہاتھوں میں IMAGES میں امتیاز ممکن ہے؟

نئی نسل کی تکرار میں آدمی کی موجودہ حیثیت کیا ہے۔ کیا نئی نسل کے 'آدمی' کی حیثیت میں نہ پہلا  
آدمی ہے نہ دوسرا آدمی بلکہ آدمی کی جگہ انسانی انسان کا ہندوئی غلاموں کرتی ہے۔

کیا خلائی ہندوئی صحیحیت سے آدمی کے نئے انسان (NEW HUMAN)  
(BONDING) باقی صورت سے ہم لینے والی انسانی تھکنیں کے امکانات نظر آ رہے ہیں۔

ایسا بھی تو ہو سکتا ہے کہ نئی نسل قدیم مشرق کے کھنڈروں سے نکل کر نئی سطح سے مشرقی جدوجہد کی نفا  
میں بازان بھرنے کے لئے پرواز کر رہی ہے۔ اگر ایسا ہے تو دیکھنا ہے کہ اس نفا کا اسے کتنا علم ہے۔ ہمارے رخ کا  
انمازہ کیا ہے اور ہمارے لئے کس قدر ذرا (خام مواد؟) فراہم ہے۔ کیا نئے انسانے کی تازہ مشرقی تعلیم یا  
مشرقیت آفاقیت کی مستحکم ہے؟

اگر نئے انسانے کے رجحانات اور امکانات پر گہری نظر اور بھرپور توجہ نہ کی گئی تو انسانے ہی نہیں سارا  
ادب محدود کا قرار ہو سکتا ہے۔

## افسانے میں نئے تجربات کا مستقبل

پیغام آفاقی

تجربہ چاہے ادب میں ہو یا کہیں اور۔۔۔ یہ عموماً ارتقا کی عمل کا ایک حصہ ہوتا ہے، اس میں کچھ تجربے ارتقا کے تجربی کرداروں سے وابستہ ہوتے ہیں جو انہدام کے عمل میں معاون ہوتے ہیں اور کچھ قیمری کرداروں سے وابستہ ہوتے ہیں جو نئی اُبھرتی ہوئی ساخت کو شکل عطا کرتے ہیں۔ قیمری تجربوں میں بھی کچھ دیر پا ہوتے ہیں جو نئی ساخت کی بنی کی طرح دائمی مقام حاصل کر لیتے ہیں اور کچھ بڑے بڑے تجربوں کی طرح اپنے موسم کے ساتھ ہل جاتے ہیں۔

امکانات کی تلاش میں تجربہ گاہوں میں بہت سی چیزیں بنائی جاتی ہیں۔ ان میں سے کچھ کہیں کسی تجربے کو کسی امکان سے نکل جانے کا شرف حاصل ہو جاتا ہے۔ مگر بھی یہ ضروری نہیں کہ ایسا ہر تجربہ قبولیت کے دائرے میں قدم ہر قدم کو قبول ہو جائے۔ یہاں تجربات دو خانوں میں بٹ جاتے ہیں۔ ایک خانے میں ہم ان تجربوں کو رکھ سکتے ہیں جن کی حیثیت فی الوقت محض طبعی پوچھ کر رہ جاتی ہے۔ اور دوسرے خانے میں ان تجربوں کو رکھا جاسکتا ہے جو قابل عمل ہوتے ہیں۔ کسی تجربے کا قابل عمل ہونا اس وقت کے ان بہت سارے عوامل پر منحصر کرتا ہے جو خود تجربے کے عمل میں آتے جاتے رہتے ہیں مگر بھی جب کوئی تجربہ ایک بار عملی طور پر قبول ہو کر کسی مخصوص شعبہ زندگی کے عمل میں حقیقی رول ادا کر لیتا ہے تو اس کو تاریخی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن جو تجربہ عملی سطح پر قبول نہ ہو سکے وہ تجربہ بھی طبعی سرمایہ کا حصہ بن کر دائمی اہمیت پاتا ہے اور اس طرح کوئی تجربہ چاہے اپنے دور میں قبول ہو جائے یا اپنے اندر مقبولیت کے مگر پورا امکانات پوشیدہ رکھے ہوئے طبعی خزانوں میں دبا پڑے اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہوتی ہے۔

یہاں میں ایک بات کی خاص طور سے وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ تجربہ پر بات کرتے ہوئے ہمیں آزمائش اور تجربے کے دو میدان کے فرق کو ہمیشہ مدنظر رکھنا چاہیے جو دشواری مسئلہ ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ کب ہم کسی بات کو تجربہ کہہ سکتے ہیں اور کون سی بات محض آزمائش ہے۔ یہ بات بہت مشکل نہیں۔ کسی بھی ایسی چیز کو جو کسی دوسری جگہ موجود ہو اسے اپنی زمین پر آزما کر تجربہ نہیں محض آزمائش ہے۔ ادب میں ہر دلی ممالک کے تنہا ہی اصول، ادبی اصناف کے اصولوں اور خیالات وغیرہ کی تبلیغ یا اس کا اپنے ادب پر اطلاق محض آزمائش ہے تجربہ نہیں۔

یہاں میں مثال کے طور پر صنعتی اور معاشی شعبہ زندگی کے حوالے سے ایک فرضی صورت حال بیان کروں گا۔ پہلی بار کسی ملک میں ایک لائیکٹریٹ بنا ہے۔ اس ملک میں وہ تجربہ کامیاب ہوتا ہے اور لائیکٹریٹ انسانی سماج میں ایک کامیاب اور مفید مشین کی حیثیت سے قبول کر لیا جاتا ہے۔ یہ ایک تجربہ ہے۔ اب ایک دوسرے ملک کا

سربراہ جو اس تاک میں نظر رہتا ہے کہ دوسرے ملکوں میں کیا ہو رہا ہے وہ اس لریکٹر کو اپنے ملک میں لاتا ہے۔ ایسا  
میں سے اس بڑے دشواری پیش آتی ہے کہ اس کے ملک میں بیلوں اور مزدوروں کی تنافر اہم ہے وہ اس پر طور  
خوش کرتا ہے اور پھر وہ ایک سازش کرتا ہے۔

وہ بیلوں کے ہارے کو بھائی بیٹی ہوئی قیمت پر خزانے سے روپے خرچ کر کے خریدا اور شروع کرتا ہے۔  
جب بیل قطع ہو جاتے ہیں تو ان کے ساتھ کام کرنے والے مزدور خود بخود بے متقی ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد وہ لریکٹر  
کے استعمال کو قبول کر لیتا ہے۔ اب وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے ایک کامیاب تجربہ کیا۔ یعنی وہ دنیا ملک سے اس نے  
لریکٹر کو اس کا استعمال اس طرح کیا کہ اس کو ملک کے زراعتی نظام کا حصہ بنا دیا۔ وہ اسے آدھک بھیک کا کامیاب  
تجربہ کہتا ہے۔ یہ دعویٰ ملتا ہے۔ یہ تجربہ نہیں آزمائش ہے اور اس نے جس طرح یہ سب کچھ کیا ہے یہ تجویز کا عمل نہیں بلکہ  
کینہ پنا ہے۔ لیکن ہمیں قہر نہیں ہونا چاہیے اگر کسی ایسے ملک کے لوگ اسے تجربہ کہہ رہے ہوں جس ملک سے ایجاد کی  
برکت اٹھ گئی ہو اور وہاں کے لوگ ایسے ہی سربراہوں کو اپنا نمونہ اور آئینہ نشان مان کر اس پر مردھتے ہوں۔

ہمارے یہاں ایک بھیا تک مسئلہ یہ رہا ہے کہ ہمارے ادب میں فکری دقتی تجربے کی روایت مضبوط نہیں رہی ہے۔  
غالباً ہمیں یہ خیال تو خراب میں بھی نہیں آتا کہ ہم کوئی نئی چیز ایجاد کر سکتے ہیں۔ اس کے بھیا تک انجام بھی دیکھنے  
میں آئے ہیں مثلاً آج اگر کوئی ایسی طاقتور تفلن آ جائے جو کسی بھی طرح CLASSIFY نہیں ہو پاتی ہو تو ایک  
”مجیب“ ایک انجینی اور انجام کار ایک کبھی جگہ ہا سکنے والی ایسی، چاٹوال، تفلن بن کر رہ جاتی ہے جس کے لیے  
شاستروں میں شریعت کے اعداد یا ہستوں میں بھی کوئی جگہ متعین نہیں ہوتی۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ ہمارے  
پاس اپنے شاستر لکھنے کا فن ہے ہی نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہم اپنے معاشرے کی کسی ذات کو کوئی ایسی تفلن  
تسلیم کرنے سے تنافر کرتے ہیں جو واقعی کوئی نیا نظام لے کر پیدا ہو جائے۔ ہمارے یہاں کمال اور عورت کی  
تسلیم کا چلن تو ہے لیکن اُردو کے قطع تجربے کا وہ پہلو جس سے ایجاد کے معنی نکلتے ہیں اس کے ہارے میں ہماری  
تجید کے گرامر میں کوئی باب نہیں ملتا۔ ہماری تجید کی کتابوں میں جو ایجاد موجود ہیں ان کو پڑھتے وقت صاحب  
مضمون صاحب کتاب کا اپنا چہرہ چھپ جاتا ہے اور الفاظ کے پیچھے سے ہورپ کے کسی قدر خوار کا چہرہ ہما گئے  
لگتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ہمارے یہ صاحب کتاب اس بات پر خوش ہوتے ہیں۔ لوگوں کو اس خوش بو سے جو اس  
صاحب کتاب کے جسم پر ملے ہوئے طرے لگتی ہے۔ لٹا نہیں اور انکار کی جوت بھی بھلا کر ہو سکتی ہے جب  
خود اپنا جسم دیکھیں اور دیکھیں وہ تو خوشبوؤں سے خالی ہو لیکن اس جاودہ مال کی ایک حد تو ہے ہی۔

ہم تجربہ کو صاف صاف الفاظ میں تعریف کے علاوہ اپنے میں لانے سے گھبراتے ہیں۔ آجے دیکھیں کہ  
تجربہ ہے کیا؟ اس گفتگو کا موضوع ہے، انسان نے جسے تجربات کا مشتمل، تو تجربہ اور نئے تجربے میں بھی ایک  
فرق ہے۔ بہر حال پہلے ہم قطع لے اور قطع تجربہ کا ایک پلا سا تجویز کرتے ہیں۔ میں نے جب قطع لیا اور اس  
کے قریبی متبادل قطع ”NEW“ کے معنی پر نظر االی تو اعجاز ہوا کہ ہماری لالت پر بھی ہماری تہذیب کا صاف اثر ہے  
یعنی اُردو لالت میں لیا اس جہ کو کہتے ہیں جو ہمارے لائی گئی ہو یا ان دیکھی ہو لیکن انگریزی میں NEW کے معنی  
ان الفاظ میں دیکھ گئے ہیں:

NOT EXISTING BEFORE; NOW FIRST MADE BROUGHT INTO EXISTENCE, INVENTED; STORY OR SITUATION NOT PREVIOUSLY MET BY.

خود کیا آپ نے کیا فرق ہے؟ یہ فرق ہے جو ان باتوں میں ہوتا ہے جن میں ایک غلام اور دوسرا آزاد ہوتا ہے۔ ایک غریب تاجر دوسرا امیر ہوتا ہے۔ یہ بات بار بار ہمارے یہاں لوگوں کی زبان پر آتی ہے کہ کوئی بات نئی نہیں ہوتی اور اس خیال کو تقویت دینے کے لیے اسی مطلب سے بڑی بڑی تصدیق لائی جاتی ہیں جس مطلب میں نئی باتوں کی تلاش کو سب سے زیادہ گراں قدر دیکھا جاتا ہے۔

پھر کیا سادہ ہیں بنائے جانے والے جس کے سبب

اسی خطرہ کے لوٹنے سے روک لیتے ہیں

اب دوسرا تجربہ کے معنی پر بھی غور کر لیں۔ انگریزی لفظ میں EXPERIMENT کے معنی ہیں:

TEST OR TRIAL; PROCEDURE ADOPTED ON CHANCE OF ITS SUCCEEDING

اب اگر یہ دیکھنا ہو کہ کوئی تجربہ کیا ہے کہ نہیں تو پہلے تو یہ دیکھنا ہے کہ وہ تجربہ ہے کہ نہیں کیونکہ نیا تجربہ

اپنے اندر فقط تجربہ سے الگ نوعیت کی ایک چیز ہے۔

نئے تجربات کے مستقبل پر غور کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہو گا کہ ہمارے یہاں کا ماحول نئے تجربات کے لیے مناسب و مساعد ہے یا نہیں۔ ہمیں اس کا جائزہ لینا ہو گا کہ ہم اپنے یہاں کے فن کاروں کے فن کا تجربہ کرتے ہوئے ان کی قدر و قیمت کیسے کرتے ہیں؟ کیسے ہم کسی کامیاب افسانے کے بارے میں یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ یہ افسانہ نیا ہے۔ یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ یا یہ ایک روایتی افسانہ ہے پر کمر اکھل کر خوب صورت اور کلاسیکی قسم کا کامیاب افسانہ ہے۔

اس کے لیے ایک سیدھا سادہ طریقہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ کیا کہیں اور کچھ اسی طرح کا پہلے سے موجود ہے؟ اگر نہیں تو وہ چیز نئی ہے؟ اگر پہلے سے وہ چیز موجود ہے اور صرف اس کا استعمال سے ماحول میں ہوتا ہے تو یہ ایک آزمائش ہے لیکن اس کو نئے تجربے کا مقام قطعی حاصل نہیں ہو گا کیونکہ کوئی چیز مکمل اور متاثر کن ہونے ہوئے بھی ایجاد کے درجے سے نیچے ٹھہرتی ہے اور دوسری چیز نامکمل ہونے اور بہت ساری خامیوں کے باعث ایک حیران کن اور کمزور بن سکتی ہے۔

کسی نئی چیز کو پہچاننے کے عمل میں دکھ کا دینے کی گنجائش نہیں ہوتی کیونکہ خصوصاً ادب میں تو یہ بتانے کے لیے کہ کوئی چیز نئی ہے یا نہیں لازمی طور پر عالمی ادب کی جانکاری ضروری ہے۔ میں نے اسی دشوار کی وجہ سے کہا تھا کہ خدا کے لیے یہ بتانا دشوار ہو جاتا ہے کہ ایک تخلیق نئے تجربے کے دوسرے میں آتی ہے یا نہیں اور عام رویہ یہ ہوتا ہے کہ اس پہلو پر خاموشی اختیار کی جاتی ہے۔ یہ وہی قصان پڑے اور خطرناک ہے کیونکہ کسی بالکل نئی اور انجینی تخلیق کے خدوخال کو غور سے دیکھ کر اس کی شائستگی کی جائے تو اس سے وہی چیز یہ سامنے آتی ہیں جو صرف اس تخلیق کار کے اندر قدرت کی طرف سے عطا کی گئی ہوتی ہیں۔



ہمارے یہاں اکثر قادیان جب ایسی تخلیق کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو وہ جو جیلے استعمال کرتے ہیں اور ان جیلوں کے پیچھے جس طرح اپنی لامٹی کو چھپاتے ہیں وہ حاملہ بڑ اور لچسپ ہوتا ہے۔ مثلاً وہ کہیں گے کہ لاٹا انسانہ نگار یا ڈاؤل نگار ابھی نیا ہے اسے اور مجھے دیا جائے یا یہ کہ ڈرا ابھی دیکھیں کہ لوگ کیا کہتے ہیں۔ جلائی کسی سے کم درجہ کی تخلیقات کے بارے میں وہ عقیدگی سے گفتگو کریں گے اور اس کی وجہ صرف یہ ہوگی کہ وہ ان دوسری قسم کی تخلیقات کو صاف صاف کچھ پاتے ہیں کیونکہ اس میں سب کچھ پڑا اور جانا پچھانا ہوتا ہے۔ یہ بات صرف اس لیے ہوتی ہے کہ ان قادیانوں میں خود احمادی کی کمی ہوتی ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ ادب میں کوئی نیا تجربہ جانا بڑا پیشہ ہوتا ہے کہ یا تو وہ نیا تجربہ خود قادیانوں پر ہوتا ہے اور اگر ہو جاتا ہے یا پھر اس کی وجہ سے اس مہم کے سب سے بڑے قادیانوں کی موت واقع ہو جاتی ہے اور ان کا زوال شروع ہو جاتا ہے اور ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ کوئی نئی تخلیق دراصل ان حدود اور دائروں کے لیے ہی اپنے اندر یہ نظام لے کر آتی ہے جو دائرے ان قادیانوں کو محفوظ رکھتا کرتے ہیں۔ یہ بڑے قادیانوں کی کہانی THE PENAL SETTLEMENT کے اس جلاوی طرح اپنی اذیت دینے والی اس مشین کے ساتھ ہی فہم ہو جاتے ہیں جس مشین کو وہ جلاوی آپ کو مکمل طور پر جڑا ہوا محسوس کرتا تھا اور اس مشین کے استعمال پر مدد گارنے کے ساتھ ہی خود اس کی اپنی زندگی بے سستی ہو گئی تھی۔ کانٹا کی کہانی میں وہ جلاوی خود اپنے آپ کو اس مشین میں ڈال دیتا ہے کیونکہ وہ اس مشین کو اذیت دینے والی مشین نہیں بلکہ انسانی تہذیب کے ایک اہم پہلو یعنی سزا کو تعلیم کا ایک بہترین ذریعہ دیکھنے لگا تھا اور اسی لیے وہ اس مشین کے زوال کو نہیں دیکھ پاتا اور جب وہ اس مشین میں اپنے کو ڈال دیتا ہے تو وہ مشین بھی فوتی ہے اور اس میں پھنسا ہوا جلاوی مری جاتا ہے۔

نئے تجربے کا مکمل تب سامنے آتا ہے جب کوئی تخلیق کار اپنی تخلیق میں اپنے تخلیقی رویے کو خود بخود ہی حل کرنے کے بعد اپنے فہم کو اس کے سپرد کرتا ہے۔ یہاں کا نتیجہ ہوتا ہے کہ ایسی تخلیقات بالکل اور بے جملہ پیدا ہو سکتی ہیں۔ اس کے برعکس وہ تخلیق کار جو مروجہ اصولوں کے ساتھ پوری طرح اپنی وقاداری کو بھاننے میں اپنا خون پسینہ ایک کریمیں ان کا متعدد دراصل اور بے جملہ ہونا نہیں بلکہ محض مکمل معافی ستھری کہانی تخلیق کرتا ہوتا ہے۔ جو سامنے اپنے تخلیق کار ادب کے اس سلسلہ سے جڑے ہوتے ہیں جو سلسلہ مشن ان کی پڑائی ان کی تخلیقات کی اور محنت کی بنا پر نہیں بلکہ اس میں موجود ان باتوں کی بنیاد پر کرتا ہے جو باتیں ان کی سوچ اور ذہنیت کی حدود اور دائروں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہاں ایک بات صاف لایاں ہو جاتی ہے کہ روایتی تخلیقات اور نئی تخلیقات میں ایک رقیبہ چٹک اور کشش ہوتی ہے۔

وہ شخص جو ادبی سلسلہ مشن کے روایتی قوانین کو فرسودہ بنا کارہ اور ختم سمجھتا ہے اور ادب کے ہر ممکن کے پاس ایسی چیز لے کر جاتا ہے جو زوال پڑے ادب کے ہرے کارہ ہار کے لیے خطرہ پیدا کرتا ہے تو اس کے خلاف مختلف گواہیں اور توہینیں آکھڑی ہوتی ہیں۔ ایسی تخلیقات کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی قسمت میں یا تو تخت ہوتا ہے یا تختہ جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا تھا اور اس کے ساتھ ہی اس مہم کے قادیانوں کے بارے میں بھی یہ لازم ہو جاتا ہے کہ ان کی قسمتوں کے بارے میں از سر نو یہ فیصلہ ہو کہ وہ تخت کے قابل ہیں یا تختہ کے۔

ایسی غیر معمولی تخلیقات تمام محفلوں کے ہادیوں ایک عظیم واقعہ کی صورت میں اپنا مقام بناتی ہیں۔

ایسی صورت حال میں یعنی جب نئی تخلیقات آ رہی ہوں اور ان میں نئے تجربات کیے گئے ہوں اور ان کو پرانے طریقوں سے نظر رد کیا جاسکتا ہے اور نہ تسلیم کیا جاسکتا ہو تو پھر ان تخلیقات کو سمجھنے کا ایک ہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کے لیے تنقید کی نئی اصطلاحیں اور نئے اصول اخذ کیے جائیں۔ اس کے لیے خود تنقید جہت کے فن سے آشنا ہونے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اردو انسانے کی تنقید ماحصل اسی نتیجے کا سامنا کر رہی ہے اور اس میں کسی GEBUYS کا انتظار ہے۔ موجودہ تاریک صورت حال میں اردو انسانے میں نئے تجربات کے مستقبل کا اظہار اسی بات پر ہے۔ ہماری آج کی انسانی تنقید عہد وسطی کے اس نظام کی طرح ہے جس کے اعداد سے ایک نشانہ لگانا بھرا ہوگا۔ ہمیں ان لوگوں کے درمیان جو پورے یقین اور محو لے میں سے یہ کہتے ہیں کہ کوئی بات نئی نہیں ہوتی۔ یہ بات صاف آوازوں میں کہنی پڑے گی کہ نئی چیز کیا ہوتی ہے اور وہ کہیں ہوتی ہے۔ تازگی ایک مختلف چیز ہے اور اس کے اپنے اسرار و رموز ہوتے ہیں۔ یوڈی صورت پر لاکھ میک اپ کر دیں، اس میں تازہ چہرے والی بات پیدا ہوئی نہیں سکتی۔ قدرت اسی لیے ہر برس کروڑوں انسانوں کی فصل کو کاٹ کر پھینک دیتی ہے اور نئے بچوں کو جنم دیتی ہے۔ اس عظیم عمل کے پیچھے تازگی کے سوا اور کیا اسرار پوشیدہ ہیں۔

یہ ضروری ہے کہ ہماری نئی نسل کو یہ معلوم ہو کہ اس کے اندر بھی ہر برس نئے چہرے آئیں، نئے انداز و رنگ اور کالکچر آ رہے ہیں۔ وہ یہ جانیں کہ ہمارے یہاں بھی مارکس، فرائڈ اور سترائٹ جنم لیتے ہیں لیکن ہم اپنے سترائٹ کو قتل از وقت ہی ذہر دے دیتے ہیں۔ یہ ہماری موجودہ ذہنی کی بے یقینی کا نتیجہ ہے کہ ہم اپنے اعداد و رموز کو GENIUS کو پہچان نہیں پاتے۔ اور اگر انہیں دیکھ بھی لیتے ہیں تو اسے قریب سے آتی ہوئی روشنی کی کرنوں کی ہماری آنکھیں تپ نہیں لاتی ہیں۔

جہاں تک تخلیق کاروں کا تعلق ہے تو ان کے یہاں جو نئے تجربات ہو رہے ہیں ان کی ایک واضح پہچان یہ بین رہی ہے کہ وہ اب کہانی کو موضوع اور فن اور زبان میں توڑ کر دیکھنے کی روایت سے انحراف کر رہے ہیں اور بہا کی سے کہانی کے اندر اب فن کا راجہ رہا ہے اور اس کا وجود کوئی وہ اکائی بنا ہے جس کی براہ راست شناخت ممکن ہے۔ یہ بے باکی اور جرأت اپنے پیچھے سے خود اظہار زبان، فن اور موضوع سب کو لیکر ابھرتی ہے۔ یہ جرأت ہی وہ جرأت ہے جس کی گونج کی میں نے اس مضمون میں حکای کرنے کی ناچیز کوشش کی ہے۔ یہ ہمارا حال ایک بہت بڑے پیمانے پر توجہ چاہتا ہے۔ موجودہ صورت حال میں نئی کہانوں کا مستقبل اس بات کی روشنی میں بے حد روشن دکھائی دیتا ہے کہ یہ کہانی اس وقت آ رہی ہے جب ہمارا نظام ہماری طرح خود بخود زوال کا شکار ہو کر زمین میں گرنے جا رہا ہے۔ یوڈی محفلوں کے ان ملک ہوتے ہوئے ڈھانچوں کے کرنے کے بعد جن کے اعداد و زعم کی کی مٹی سے دی نہیں بچتی رہا ہے، نئے ہادیوں کا مستقبل یقیناً روشن ہو جائے گا۔ اس پر سیدہ لے کو صاف کرنے میں سب سے زیادہ تعاون اس قاری کا ہوگا جو نئی تخلیقات کو پہچاننا ضرور ہے لیکن وہ محض اس لیے غاسٹ رہ جاتا ہے کہ وہ ادب کی پچھری کا سدا یافتہ وکیل نہیں ہے۔ ہماری تنقید کا GENIUS قاری کے اس طبقے سے ابھرے گا۔

## نئے افسانے کی زبان

قاضی الفضال حسین

الفاظ پر اپنی قدرت کو اپنے علم و اطلاع کی حدود تسلیم کرنے کے معنی، انکار و نظریات کے ارتقاء کے سبب ان کے ذریعہ اظہار کی حیثیت سے زبان میں ہونے والے تغیرات اور نئے علوم و فنون کے زبان کو عطا کردہ امتیازات کا اعتراف ہے۔ ماہرین لسانیات کا ایک بڑا طبقہ اس پر متفق ہے کہ زبان اپنے بولنے والے کے بڑھتے ہوئے علم و حکمت کے ذخیرے کی مناسبت سے تبدیل ہوتی اور ان انکار و نظریات کو اگلے سے اپنے امتیازات کی شناخت کراتی ہے۔ Iris Murdoch نے سائر (Satre) کے ذہنوں کی زبان سے بحث کے ضمن میں اس خیول مفروضے پر سوالیہ نشان قائم کر دیا ہے۔ ”کیا دنیا پہلے بدلتی اور پھر زبان کو (اس ارتقاء کی مناسبت سے) تبدیل کرتی ہے یا زبان کے متعلق ہارٹی ٹی آگمی (Awareness) ہی دنیا کے تئیں ہمارے ذرا بڑے ذرا بڑے تبدیلیاں کر دیتی ہے؟“

اپنی پیش کردہ اس انوکھی حقیقت کے اثبات کے لیے دیئے گئے اس کے دلائل سے قطع نظر ارد میں ”پہنڈے“ کی اشاعت کے ساتھ دنیا کو اپنے غرض و مقاصد سے لطف طرح دیکھنے کا اعلان ہوا کہ اس افسانے میں زبان کا عام روش سے لطف Treatment خالق کے تئیں ہمارے ذرا بڑے نظر میں تبدیلی کا اشارہ تھا۔ اس زبان کے حوالے سے منظر ہم صر گری روایات کے وہ اوصاف و روایات کیے جو ہماری حرکت میل پر اپنے نیلے صادر کرتے ہیں کہ اس طرح مفہول کے ہدف اہم ہونے کا حجاز بھی ملتا تھا۔

انکار و ہالپ نے اس افسانے کی مثال سے لفظ کی طبیعت کا جو تصور Develop کے ہے اسے مجرد تصوراتی کنہیہ conception سے متغیر کرنے کی ضرورت نہیں تھی کہ پہنڈے سے منسوب تعبیرات و املاکات کے تمام حوالے بڑی حد تک Conceptualized ہیں اور افسانے کی وہ زبان جو ”پہنڈے“ کے ذریعہ اثر اظہار کا حصول بنی، اپنے اس وصف کے سبب اپنے مہر کی لہجہ کی کامیابی رکھتی ہے کہ اس نئی زبان کا بنیادی وصف ہر دور و سماج پر کرشن چکر کے مقابل میل کے بجائے تغیر کو تحریک دینے کی صلاحیت اور نتیجہ لفظ میں ان تعبیرات کا اضافہ ہے جو اپنے Discursive Nature کے سبب مندر طور پر پہچانی جاتی ہے۔

اسبہا اس نوع کی زبان میں لفظ کے متبادل کا مسئلہ بلاشبہ ملائمتیں اپنی مثالی صورت میں خود اس شے یا تصور کا حصہ ہوتی ہیں جس کو Embody کرتی ہیں اور زبان اس سر کی ذریعہ ممکن نہیں۔ ”شے“ سے زبان مشاہدے کے جن حسی عاملوں کی طرف جاتا ہے وہ ”پہنڈے“ کی طرح جدید انسان لگاؤں کے یہاں ثانوی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ بلاشبہ ہم سماج و متمدنیت میں تکرار لے سوا لباس میں لباس یا آنکھوں پر سیاہ کھوپڑی

چمکاتے نگوں میں سولے سولے رے لے ڈیوں سے بھرے اندھے تل کی سواری یا میڈیکل اسٹور کے کاؤنٹر کے شیشے میں چھنے ہوئے کردار کو Visualize کرتے ہیں لیکن ان کا مشاہدہ (Perception) امرائے جان انا کے کرے یا کشمیر کی دادیوں کے سحر سے قطعی لطف ہے کہ اول الذکر کے لادنی طور پر Discursive ہیں اور ایک پیچیدہ تر منطق کے تحت ان کو مخصوص احساسات و تصورات کی طرف لے جاتے ہیں (۱) بیکروں کے حوالے سے تفصیل کے بجائے تفصیل کی تحریک اور تعبیرات و انسلالات کی وسیع تر کائنات کی طرف قاری کا سفر یہاں انسانہ نگاروں کے درمیان قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ بعض اقتصادیات کا ملاحظہ:

”میں ہوں کدہ میں و آسمان کے درمیان متون ہوں، میں ہوں کہ چن  
ہوا خالی گھروں کی دلیز پر دم توڑتا ہوں کہ بھر جم لیتا ہوں اور آسمان کو اُلٹا  
ہوں۔ کتنا خوب صورت چکر ہے۔ سب کہاں ہے۔ میرا اس سے کوئی تعلق  
نہیں۔ میری آنکھوں میں تو کیکر کے درختوں کی سبزی ہے اور میں اس لیے  
ہوں کہ زمین کو چاہئے سفید پھولوں کو دیکھتا ہوں اور ان سے جنگ کرتا ہوں  
میرے جسم پر زبانوں کے ذمہ ہیں۔“ (”کیکر“ از انور سجاد)

گلی دار میرے پاؤں پھلے اور ہر بار یوں ہوا کہ پستوں کا جال کیلوں  
میں پھنس گیا آنکھوں کے کمرے سے کیلوں میں الجھ گئے اور باہر میں نے  
کیلوں میں چنسا ہوا جال اتارا، نو کیلی کیلوں میں الجھے ہوئے آنکھوں کے  
گڈ گڈے طہرہ کئے اور پھر ایک ایک تھا تا ایک ایک کیلی پر پاؤں بھاتا چھت  
کی جانب بڑھا۔ یواری گئی لو پچی اور چھت کون سے آسمان پر تھی۔ کچھ پتا نہ  
چلا تھا کہ کوئی ستارہ نہ تھا۔۔۔۔۔ چھت کی جانب بڑھتے ہوئے گلی دار پھسلا۔  
کیلوں میں تنگا۔ پھر بڑھا اور پھر پھسلا اور پہنچا چلا کہ کتنے ہاتھ بڑھتا ہوں  
اور کتنے ہاتھ پھسل جاتا ہوں اور کدہ میں سے کتنا اوپر ہوں اور آسمان سے کتنا  
نیچے ہوں اور کہ چھت کون سے آسمان پر ہے۔ (”عقل“ مار بلراج میں را)

کپڑے پر پیچے کی ایک بڑی ہلکی جالی ہے جو گاؤں کے کیتوں کو  
میرا ب کرتی ہے۔ لوح کشی میں، نہیں کیتوں میں گئی ہوئی اناج کی ہالیاں تھیں  
جن کے بدلے اب کسان آئیں کریم رنگی جانے گی۔ کسان آئیں کریم کھاتے  
کے لیے جو جوتی آگے بڑھ رہی تھی وہ میرے پاؤں کے نیچے آگئی ہے میں اس  
جوتی دونوں کسان آئیں کریم کھانا چاہتے ہیں وہ کہتا ہے دونوں اپنے اپنے  
مقدور کالے لونا کہ یہ رات بہت ختم ہو۔ میں شرمندہ ہوں اگر لوح آکر دیکھیں کہ

میں ابھی خودی کی تصویر بھی مکمل نہیں کر پایا تو وہ کیا سوچیں گے۔ ("نخست  
وگل" ماہر سرچر پرکاش)

سیاہ کرے میں، سیاہ روشنی میں، سیاہ لباس میں، سیاہ کبھی میں، دھنسا  
ہوا سیاہ میر پر بیٹھا ہوا ایک آدمی جو سیاہ قلم سے سیاہ کاغذوں پر سیاہ عبارت لکھتا  
ہے۔ میری شکل بن گیا ہے۔۔۔ وہ آدمی جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے  
جہاں دنیا بھر کی سیاحی سٹ گئی۔ کمرے کے باہر رات کمرے کے اندر سیاحی  
ہے۔ جہاں رات گئے تک وہ لکھتا رہتا ہے۔ سیاحی بھی خاموش  
ہے۔ ("کچوڈیٹھن" ماہر بلراج مین را)

اگر میں چاہتا تو انہیں دکھاتا کہ پانی ان کی ٹکینوں سے رس رس کر میرے ہاتھ کی جانب لپک رہا ہے  
اور میں وہ پانی اپنی گود میں بھر لیتا اور اس پانی میں گدلی مٹی بھری ہوئی اور وہ گدلی مٹی بھر پانی ہمارے اندر اترتا۔  
میرا مٹی چاہتا کہ وہ گدلا مٹی بھر پانی میرے اندر اترے اور جم جائے، جم جائے اور وہ دیوار ٹوٹ جائے جس کی وہ  
میں، میں پڑا ہوں مگر ایک پانی پر اسے بہت سوں کو دیکھ کر مجھے مٹی آگئی اور میں چلا آیا۔ جب چلا آیا تو وہ آئیں میں  
ہاتھ کرتے تھے۔ دیکھو کتوں کا پانی سوکھ گیا، کتوں کا پانی زمین چس گئی ہے اور میں نے جاتے جاتے دیکھا کہ  
کتوں ایک اندھا گڈھا ہے اس لیے میں نے گمراہ کر ماں سے کہا۔ کتوں ایک اندھا گڈھا ہے۔ ("ایک  
رہنما" اختر خالد ناصر)

اگرچہ کسی انسان کے درمیان سے منتخب کیا گیا بشر پارہ پوری صورت حال کی ترجیح نہیں کرتا تاہم ان  
تمام اقتباسات میں یکساں ذہنی رویے کے نشانات بہت واضح ہیں۔ ان تمام انسانوں میں اول تو خودہ معمول  
پیش نظر میں ہے جسے کئی بیان واقعہ کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ نام اس زبان میں Precision اور شدت  
پر اس کے مقصود بالذات ہونے کی حد تک اصرار نمایاں ہے۔ سو یہ کہان میں ملائم کی تمام تعبیرات لکری راہ سے جو  
کری جذبے اور رویے (ATTITUDE) پر اثر امار ہوتی ہیں اور حریف یہ کہ استقامتی اظہار  
Expression Figuration جس طرح اپنی تعلیم کے Process میں کسی براہ راست منطبق کو بدل  
نہیں کرتا اسی طرح بیان کی حدود میں ترتیب و تسلسل سے بھی انکار کرتا ہے۔ ان انسانوں میں بیان واقعہ کی اپنی  
منطق ہے اور اگر وہ تجربے کی براہ راست لہجہ کی Representation کے حوالے سے اپنا جواز دیکھتی ہے۔  
استقامتی اظہار اپنی مندرجہ ترین صورت میں اپنے حوالوں کو Suppress کرتا اور ملائم کے  
احکام و ترتیب کی بعض مخصوص صورتوں سے ان کی تعبیرات و انشائات کے وہ ابعاد روشن کرتا ہے جو ہماری لکری  
راہ سے ہو کر ہمارے احساس پر اثر امار ہوتی ہیں کہ استقامتی امار میں موضوع (Tenor) کے تئیں ہمارے  
رویے کی تئیں اصرار Vehicle کے ذہنی اوصاف اور اس کے استعمال کی لو فیضوں کی پابند ہوتی ہے۔ شان انور





اور مجروح اور کرپی کرپی کا صر کے چرکے میں بری طرح پھنسا ہوا تھا۔ کرپی کرپی کا دنگ کی ایک ٹوک اس کی پالیوں میں اتری ہوئی تھی اور شیشے کے ان گنت ڈسے اس کے جسم میں داخل ہو گئے تھے اور وہ اس بے نام سی لذت سے دوچار تھا۔ جو اس کے جسم کی دیکھی بھالی ہوئی تھی۔ ("پارلیمینٹ ہیک اپیلڈ" ماربلراج میں ہا) یہ زبان حدیہ آدمی کے حراج کی تجویز کا کامیاب ترجمہ ہے جسے سے انسانہ نگاروں نے اظہار کے معمول کی حیثیت سے کامیابی کے ساتھ استعمال کیا اور لفظ سے اپنے عہد پر اپنی شہرت اور ستائش کے دیاں کی قیمت پر بھی قائل رہا۔

تجربہ کی اس عام روش کے حوازی انتظار حسین نے زبان کے ڈالنے میں داستانوں کی طرہ کے احراج کا انوکھا اور کامیاب تجربہ کیا ہے۔ انتظار حسین کے نزدیک اپنی روایات و اقتدار کی اجڑی ہوئی بستیوں کی بازیافت کا ممکن ذریعہ بھی ہے کہ

حزوک لفظ گمشدہ شہر ہیں اور ایک اسلوب جان کے حروک ہو جانے کے سہی یہ ہیں کیا احساس کا ایک سانچہ کم ہو گیا۔ آگ گمشدہ لکڑیوں اور حلق کے ہوئے اسالیب جان کوئی صورت حال سے مربوط کر کے استعمال کرنے اور سبب رشتوں میں پروانے کے سہی یہ ہیں کہ کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گم شدہ حصوں کو بازیافت کیا جا رہا ہے اور انھیں حاضر میں سویا جا رہا ہے۔

ماضی بعید میں ہمارے رشتوں کے استحکام اور ہماری ہستیوں کے فرد کا نتیجہ اس کے منطقی اور لازمی نتیجے سے مختلف نکلا اور زوال و انتشار کی اس غیر متوقع صورت حال نے عقل کی حواس پر سے فرد کے یقین کی علامت ہی منہدم کر دی۔ انتظار حسین نے اس وحشت، غیر عقلیت اور انتشار کو کم از کم زبان کی سطح پر تعبیر کا حسن مظاہر کرنے کی سعی ممکن کی ہے اور یہ زبان پران کی انوکھی گرفت کا کرشمہ ہے کہ بچ کا کامیاب رہا۔

"یہ گمشدہ شہر" انتظار حسین کے انسانوں میں اپنی حیات کا اسلوب بھی اپنے ساتھ لائے ہیں چنانچہ "شہر ہمسوس"، "دوراگنا"، "دو جہاد کو نہ چاٹ سکے"، "ویرہ میں نہ صرف یہ کہ نظریات قدیم کھاؤں اور انسانوں سے تنگ کی گئی ہے بلکہ اظہار کی روایتیں بھی داستانوں میں ہیں۔ "چول میم خلی"۔ "انتظار حسین کی کہانیاں بڑے دقت سنائی بھی دیتی ہیں۔ اظہار کا یہ دیکھنا جو لازمی طور پر ان کی نظریات کو تجربہ سے مضبوط رکھتا اور اسی مناسبت سے عقل کو تحریک دیتا ہے اور کسی خاص لمحے کو برجستہ صورت حال کی اس کے تمام حسی حوالوں کے ساتھ بازیافت کی قدرت عطا کرتا ہے۔ معمول کی سطح پر یہ قوت ان Vehicles کی رہنمائی سے ہے جن کے حوالے سے انتظار حسین واقعہ کا بیان کرتا ہے۔ اور سہار کے متقابل انتظار حسین کے ایک انسانے میں ملاقات کا بیان ملاحظہ ہو: "رانیہ گندم کے غروب کی مائتہ شاہاب اور میدان کی لونی کی چٹانیں زمہ دار تھیں تھیں۔ کال خوب دور کو نشانہ دہید جسے کئی دودھ میں گوندھے ہوئے دھڑے تو بچا اور لے پڑے کوسے کے کن پر اسے تاکا اور پانی سے چمکتے ڈول کی طرح اسے کھینچا اور سیراب ہوا۔" ("دوراگنا" مارل انتظار حسین)

زبان جو تکنیک کی پابند ہے، انتظار حسین کی داستانوں اور حریہ اسلوب کے سبب عقل کو تحریک دیتے کی پوری صلاحیت رکھتی ہے اور اپنے منطقی حراج کی بناء پر ان کی اس خصوصیت کو تحریک پر اصرار بھی نہیں کرتی جو ملاحظی



یا استقامتی اظہار کا خاصہ ہے۔ انظار حسین کے یہاں عکاسی کم ہیں۔ وہ داستانوں، کھاؤں یا قدیم اسلامی روایات کے حوالے سے جدید تر مسائل پر اظہار خیال کرتے ہوئے تشکیلی اور روحی اظہار بیان کو عکاسی اظہار پر فوقیت دیتا ہے کہ لفظ کو اس کے حسی حوالوں کے ساتھ ساتھ محفوظ رکھنے کی یہ ایک صحیح صورت تھی اور اس تشکیلی کی مناسبت سے ہی اس کی زبان اور Sensuous اور Concrete ہو جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس مشنی مہدی میں نظریات سے لوتے ہوئے رشتوں سے استواری کی صورت بھی انظار حسین نے نکالی اور وہ ہے کہ پشتر Vehicle نظریات کے مظاہرے منتخب کہے (مات، سورج، چاند، آگ، مہلک، کتا یا مینکسٹر کے طور پر جنگل و صحرا وغیرہ) اور اس طرح تجربہ کی تختی سے نکال کر عکاسی تمام حسیوں کو بیدار رکھنے کا سامان فراہم کیا۔

اظہار کے ان دو اسالیب کے درمیان جدید تر انسان نگاروں کا تلاش کردہ نقطہ اشتراک جو ہے افسانہ میں معمول کی حیثیت سے متخیل ہوا، اپنی ملاحظہ کے باوجود تجربہ کی بے کلی سے آزاد اور اپنے اجزاء کے باہم ربط سے ملحق شدہ قہر کے حسن سے حریم ہے۔ بحر مسعود کا "مذکور" اس کی مثال ہے۔ اس انسان کی اثر Precision اور شدت اظہار کی مثال صورت ہے۔ لفظ احساس درپے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت کے سبب انسان نے میں بیان کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور اس طرح بشمول "مذکور" ہے انسان کی زبان اس نظریہ کی توثیق کرتی ہے۔ کہ لفظ ترسیل دعا کا ازیر یہ محض نہیں بلکہ خود اپنی تعبیرات و انسلالات کے حوالے اس صورت حال کی تجسیم Embodiment ہے۔

بیان واقعہ کے حوالی ملاحظی توسیعات کا یہ عمل "بہکا"، "ہاڈگوئی" اور خالدہ امین کے انسانے "سایہ" کے علاوہ بعض سے انسان نگاروں کے یہاں نمایاں ہے اور یہ ایک خوش آثار حقیقت ہے کہ ان انسان نگاروں نے جدید تر اسالیب کے تجربے اور اپنی روایت کے عراق کے احراج سے اظہار کے ایک نئے بعد کی تلاش کی ہے جس میں لفظ کی تجربہ تجسیم اس کے گہری وحسی حوالے اور اس کی ملاحظہ اور سادہ بیانی کے حدود اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہیں کہ موجودہ تنقیدی اصطلاحات کی نارسائی کے اعتراف کے سوا چارہ نہیں۔

☆☆☆

## نیا افسانہ: تھیوری اور فن پر ایک نظر

ڈاکٹر اقبال آغا

یہ کوئی دوسرا سال ادھر کی بات ہے جب انسان پر بی انسان کے ادبی ماحول میں ایک مخصوص منف ادب کی حیثیت سے حمارک ہوا۔

یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ نیا افسانہ (نظر کہانی) جدیدیت کی عطا کردہ تہذیب کے تخلیقی مظہر میں سے ایک ہے۔ جدیدیت کے دوسرے حاضر تر نگین کی طرح اس میں بھی استعارہ اور نگین کی وہ تاپانی بہت کم نظر آتی ہے جو ریتے ساں کے زمانے تک نگین کے قاری کی آنکھوں کو ادا اور سرور سے بھر دیا کرتی تھی۔ نئے انسان میں داستانوں کے برعکس نگہ دانی کی گہرا احساس ملا ہے۔ جیسے پایاب پانیوں کا احساس۔ اس میں استعارائی مصیبت اپنے مروج پر ہے۔ پھلیاں آواز دیتی ہیں نہ وہ بالائے قدم پہنچے ہیں۔ سورج کو قید کیا جاسکتا ہے نہ وہ اس کو ڈوری سے باندھا جاسکتا ہے۔ پتے جنگ و ہمال کرے ہیں نہ سورج اپنے دریا بھر میں نظر آتی ہیں۔ دیوار لہو سے نہر آواز دیتے ہیں نہ کوہِ نما کو چور کرنا پڑتا ہے۔

جدید کہانی کا تعلق ہماری اس سہمی ساری زندگی سے ہے جس میں مافوق الفطریہ واقعات کی حسی توجہ پر اصرار کرتی ہے۔ جب تک کافی وجوہات موجود نہ ہوں کسی دعوے کو قبول نہیں کرتی۔ خوش فہمی اور زود اعتمادی کا داخلہ یہاں ممنوع ہے۔ سب لوگ اپنی اپنی معاش کی فکر کرتے ہیں۔ اپنے اپنے مفادات کی پاسداری۔ یہاں لوگ کچھ توکل بہ خدا یا خدا اللہ نہیں کرتے۔ شاعرانہ انصاف کا اتنا پتا دور دور تک نہیں ملتا۔ صنعتی جہد نے جس انسان کو مرکز میں لاکھڑا کیا وہ خود پرست اور دنیا دار ہے۔ اشرف المخلوقات ہونہ خدا کا نائب ہرگز نہیں۔ ڈیڑھ دن نے اسے ارتقا کی روڑ کا ٹھکڑا ایک جانور قرار دیا ہے۔ جو چائے بھرنے کی بجائے پیتے میں کامیاب رہا۔ آگے کیا ہوا؟ اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ فی الحال ہم صرف یہی کہہ سکتے ہیں کہ ہم آسمان کی دھنوں میں حیرنے والی اس زمین کے باسی ہیں جو سورج کا ایک مددگار ہے اور کشش ثقل کے میدان میں ایک مخصوص راستے پر پابندی سے چل رہا ہے۔ حساب کائنات کا مرکز کوئی نہیں مانتا۔

سورج کے گرد مدار میں گھومتے اس چھوٹے سے سیارے میں جہاں آگ، ہوا، پانی اور مٹی سے بننے اور بن کر نکھرتے منظروں اور بدلتے موسموں کا تکمیل جاری ہے۔ ابدیت کا تصور محال ہے۔ جب دنیا میں تعمیر اور حرکت کا سہل بے پناہ بہرہ رہا ہے تو ابدیت اور مثالیت کے خواب بے بنیاد ہیں۔ چونکہ اظہاروں کی مثالی دنیا ہرگز نہیں ہے اس لیے اس میں مثالی کرداروں کی تلاش بے فائدہ اور فضول ہے۔ یہ دنیا قافی انسانوں کی دنیا ہے۔ جنہیں ارادے کی آزادی فراہم ہے اور تلفک راستے بھی دستیاب ہیں۔ جن میں سے کسی ایک کا انتخاب ہماری

دعویٰ میں لپٹے کہ نامادار کرتا ہے۔ یہ بالی انتخاب ہی ہے جس کے نتیجے میں لوگ سورگ کے حق دار ہوتے ہیں یا نرگ کے۔ یہاں انسان ایک ایک قدم پر نرگ اور خوف کا فکار ہوتا ہے۔ ظلم سے پناہ مانگتا ہے اور دکھوں سے مہات۔ شاکیہ مٹی نے کہا قاید نیا دکھوں کا گھر ہے۔ جس میں ہم اپنے اپنے جیسے کا دکھ ہو گئے چلے جاتے ہیں۔ اس وقت تک جب بے سفر کا آغاز نہیں ہوتا۔ انسانے کی حقیقی جہت اور بصیرت انہی خالق پر استوار ہے۔ فکر کہانی بنیادوں کو دن کی بصیرت اور بصارت پر کھڑا کیا گیا ہے۔ دن کی بصیرت کا خاصا ہے کہ ہذا کن کی آمد و رفت میں تکیہ اور تراجم کے درمیان طے کو زیادہ دور تک چلے نکل دیتی جبکہ دن کی بصارت کی اہم ترین خصوصیت ہے یہ کہ اس میں جڑیں اور افراد اپنی مقررہ تہ و قامت کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ کسی حد تک استعارہ اور تسلسل کے ساتھ۔ اگرچہ گلشن میں گل اور کلیت اپنی اپنی جگہ پر کار فرما ہوتے ہیں لیکن اصل و شعور کا چراغ خمیر کے طاق میں مسلسل جلا جاتا ہے۔ جی کہانی ان واقعات کو منتخب کرتی ہے جو اپنے اپنے دائروں اور گھیروں کے پابند ہوتے ہیں۔ موضوعات قالی انسانوں کی ماضی زندگی سے جنم لے جاتے ہیں۔ چونکہ جدیدیت نے حقیقت کے Linear تصور پر اصرار کیا ہے کہ جس میں کسی اور اسے اوصاف مثالی دنیا کی گھٹائیں ہرگز نہیں اعلیٰ انسانہ لارنگیہ فریضہ ہے کہ عناصر اور مادہ کے مسائل میں پڑنے سے احتیاط کرے۔ ہر انسانے کے قلب میں کہانی جو موجود ہوتی ہے وہ بنیادی طور پر ایک سماجیاتی اور تاریخیاتی کشش کی کوکھ سے برآمد ہوتی ہے۔ ایک ذاتی اور انفرادی وژن اس کو شناخت عطا کرتا ہے۔ اختصاریت کی حدود کی پاسداری سے یہ وژن اور مضبوط ہوتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بالآخر کہانی ہے کیا چیز؟ اس کا تصور ہمارے ذہن میں کس طرح ابھرتا ہے۔ اس کے خال و خد کی صورت گری کس طرح ممکن ہے؟ معروف افسانہ نگار مظہر الاسلام نے اپنے مقالوں کے مجموعے گھوڑوں کے شہر میں لکھا آدنی میں اس سوال کا جواب دینے کی ایک طبع کوشش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

کہانی سیاہیوں کی چٹ ہے۔

کہانی گلاب موسوں کا پھول ہے۔

کہانی جمالی کی دائیرہ کھڑی صورت کا خواب ہے۔

کہانی پھٹا ہوا آدنی ہے۔

کہانی درق و درق لڑکی ہے۔

کہانی عرق کی سزا کاٹنے والا قیدی ہے۔

کہانی ڈار سے چھڑی ہوئی کوئی ہے۔

کہانی غیر ملکہ ویر ہے۔

کہانی بچے کی سلیٹ پر مڑا ہوا سوال ہے۔

مظہر الاسلام کے ان تحریری کلمات میں اگرچہ منطقی تعریف کی جملہ خصوصیات کا تقریباً اظہان ہے تاہم اس میں ادبی خطابت (Literary rhetoric) وافر مقدار میں دستیاب ہے۔ ادب کی چاشنی بھی اپنی جگہ موجود ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ مظہر الاسلام اس طائفے کے توسط سے جدید کہانی کی روح (Essence) کا

مراخ پانے میں کامیاب رہا ہے۔ اس کے نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ہم یہ ماننا چاہئے کہ اس میں حق بجانب ہیں کتنی کہانی کا مقصد ذہنی کے ان احوال کا انکاس ہے جو عموماً ہر کارکن کی طبیعت پسند ظہروں سے نہ بھل ہو جاتے ہیں۔

یہ ہم افسس نظر انداز کر دینے میں ہی عیالیت محسوس کرتے ہیں۔ نئی کہانی ان بے مایہ اور گرے پڑے لوگوں کو فوکس میں لاتی ہے جو جبر کی صورت حال میں مگر کر کسی بچے کی سلیٹ پر مٹا ہوا سوال بن کر رہ جاتے ہیں اس عمر فیک کی سزا کاٹنے والے شخص کی طرح جو ذہنی میں ہی اپنے عہد سے منقطع ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور ذہن ہونے کے باوجود مردوں میں بکھر رہا ہے۔ مارٹن ہائڈنگ نے اس صورت حال کو Da sein کا نام دیا ہے جس میں ہمارا فطری نقطہ نظر مشاہدہ کرنے والے شخص کی طرح نہیں ہوتا بلکہ اس شخص کا ساتھ ہے جسے تاریخ کا جبر ہے اور ذہنی کا مذاق بھیلنے کے لیے اس دنیا میں یک و تنہا چھوڑ دیا گیا ہے۔ ذہنی کے اس نکتے جنگ میں جہاں خون خوار و مرے انسانوں کے مدہپ میں رہتا ہے بھرتے ہیں اصل انسان کا ذہنی کرنا کس قدر مشکل ہے۔ بعض اوقات تو وہ خود کو چھپنے ہوئے غبارے کی طرح بے اوقات محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مثلاً الاسلام کے اس اس کی مثال وہ ورق ورق لڑکی ہے جسے ناگہ نے برسر بازار بکتے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس کی ایک اور مثال وہ غریب لاچار سیاسی کارکن ہے جسے اس کی نظریاتی وابستگی کے باعث تک لگی سے ہاتھ کر کوڑوں کی سزا دی جا رہی ہے۔ کہانی اس تاریخ کو سامنے لاتی ہے جسے قبول تو کو (Focault) حکمران طے دیا دیتے ہیں، پیچھے دھکیل دیتے ہیں یا تاریخ کے صفحات سے لٹال دیتے ہیں۔ اگرچہ گلاب چروں اور رنگین موسموں کی اور محبت کے خوابوں کی کہانیاں بھی لکھی جاتی ہیں لیکن انسان کی صورت حال چھ تک بہت گھمبیر ہے۔ وہ ہمیشہ سے استحصال اور ظلم کا شکار رہا ہے اس لیے اچھی کہانیوں کے موضوعات انسان کی اسی گھمبیر صورت حال کے گرد گھومتے ہیں مثلاً فرانز کاٹاک کی کہانیاں۔ ان کہانیوں میں ذہنی کے بارے میں صرف سوچا نہیں جاتا۔ ذہنی کرنے کے طریقوں کا احکام بھی کیا جاتا ہے۔ ایک مخصوص تاریخی سیاق و سباق اور دماغ میں سحر کے ساتھ ان کو Re-conceive بھی کیا جاتا ہے۔

تصور کہانی منطقی انقلاب کی شروعات کے دنوں کی عطا ہے۔ اس کے فکری عقب میں مغربی یورپ پر دسترس تحریک ہے۔ یہ تنہا ایک سیاسی نظری کی حکمت ہے۔ پہلی ماہرہ لطیفیات کا زوال ہے۔ جاگیر داری طبع کی سیاست کے میدان سے پس پائی جاتی ہے۔ روشن خیالی کی تحریک کا آغاز بحیرہ روم کے جنوبی شہروں سے ہوا تھا۔ پھر یہ تحریک پھیلتے پھیلتے اوس کی گلیوں میں جنگل کی آگ بن گئی۔ جس کے نتیجے میں شہنشاہ فرانس کا سر قلم ہوا۔ بادشاہت مار گئی۔ دلائل ورمود، ورطاس، دور تھا اور بطرس بیت مئے تھے۔ منطقی انقلاب کے آثار شہروں کا جو نقشہ ابھر کر سامنے آیا اس میں مرکزیت بیرون دنیا حرکت کے اصول کو حاصل ہوئی۔ طریق کار یہ طے ہوا کہ دیہات کو شنید پرادر خبر بے کوسند پر فرویت دی جائے گی۔ جذبات کی بلخار میں فیصلے نہیں کیے جاسکتے۔ محل کی رجسٹرائی قبول کرنا ضروری ہے۔ دولت اور سرمائے کو ایمانی ترقی کے لیے استعمال کیا جائے تو حیران کن نتائج سامنے آ سکتے ہیں۔ تاریخ کا ترقی پسند نظریہ ہر دو صورتوں (سرمایہ داریت اور اشتراکیت) میں اسی اصول کا رہیں محض ہے۔ تاریخ اور پروگریس کے Linear تصور کا تقاضا بھی یہ تھی کہ آگے بڑھا جائے۔ اور آگے۔ ستاروں پر کنڈالائی جائے۔ ان دنیاؤں کا سراغ لگا جائے جو ستاروں سے بھی آگے نکلیں آباد ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام نے جہاں بود و باعث

اس کی خود پسندی اور اس کی سماجی زکسبت کو بھٹنے پھولنے کے مواقع فراہم کیے وہاں شہروں کو بد حال اور بے بس  
 حردوروں سے بھر دیا۔ جب دیہاتوں سے نقل مکانی کے صنعتی شہروں میں آباد ہونے والے حردوروں کی گندی  
 بستیاں شہری طرز زیست کا ایک حصہ بن کر سامنے آئیں۔ گندی بستیوں اور پورے اطرز زیست اور سیز ریکارڈنگ  
 نے ہام نکجا ہو کر اس لحاظ کی بھی تھکیل کی جس میں ٹھکر کھائی نے جنم لیا۔ اس لحاظ میں بھارتی زندگی کا مستقیم سفر سے  
 واسطہ تھا لیکن جود حقیقت انتہائی دشوار گزار بھی تھا۔ غربت اور مارت کے علم پر انہما کی بد نصیبی اور بے پناہ خوشحال  
 کے سر ملے درپیش تھے۔ جن کے ساتھ ہی ایک عجیب انتخاب اس میں غی ہوئی دنیا کا آغاز ہوا۔

یوں ہی کہانی نے زندگی کے ایک ایسے مہرے کے سچ جنم لیا جس کے سلسلہ شب و روز میں جود  
 مسلسل لائن حیات قرار پائی۔ زندگی کے اس مہرے کے ظہور سے انسان اس اتحاد اور یقین سے محروم ہوا جو  
 کئی زمانوں کی محک وود کے بعد اس کے پاؤں کی مٹی میں تہہ مل رہا تھا۔ یہ زمین کہ جس پر انسان نے گھر بنائے،  
 شہر آباد کیے اور آبادی زندگی کے خواب دیکھے تھے اب اس کے لیے اجنبی بن چکی تھی۔ حیران کن بات تو یہ تھی کہ چھوٹی  
 چھوٹی امیدیں اور آرزوئیں جو اس کا حیات جوتیں، اب تمام تر جود جود کے باوجود چرات نہ ہو پاتیں۔ نتائج  
 سامنے آتے۔ صنعتی عہد میں دولت کی تقسیم نے ایک نیا ڈھنگ اختیار کر لیا۔ ایک طرف تو رہتائیں اور حردوروں کو ان  
 شینے بھی مشکل سے بھر رہے۔ دوسری طرف سرمایہ دار ہاں کشی پڑا ڈال کر بیٹھ جاتی۔ اس کا گھر سونے چاندی  
 سے بھر دیتی۔ مشین کا پیسہ کے بغیر چل رہا تھا۔ قابل عمل یہ بھی تھا کہ سچ ہے دریا میں اور ہر دن دریا کچھ نہیں۔ اسید  
 کے سہارے چلے رہا اور اچھے لوگوں کا انتظار کرو۔ رہائیت اور خوبیت مکہ رائج الوقت کے دور رخ ہیں جن سے کوئی  
 مفر نہیں۔ اگر فراہم کوئی راستہ نکلا بھی ہو تو ہم بھاگ کو کہاں جائیں گے۔ یہی ہنگام کہ ہم ایک چھوٹے گڑھے سے  
 نکل کر کسی بڑے گڑھے میں گر جائیں گے۔ کرشن چندر نے ایک کہانی اس موضوع پر بھی لکھی تھی۔ خارجی زندگی  
 کے یہ دو حقائق ہیں جتنی کہانی کا فلسفہ بن کر سامنے آئے۔ اگر اس فلسفے میں شہری طرز حیات، زندگی کے مستحکم اور  
 تحرکی نظریے (جس میں ہر دوں جتنی کا مضمر غالب ہے) کا آمیز کر لیا جائے تو ہی کہانی کی نظریاتی تفہیم آسان  
 ہو جاتی ہے۔

تاہم ہی کہانی کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ ناہیت کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ یہ کسی فلسفہ  
 جمودی یا کسی تنقیدی رجحان کو قبول نہیں کرتی۔ نہ ہی کبھی کسی معنی کی تکمیل اس کے مد نظر رہی ہے۔ سماج میں انقلاب  
 لانے کی جود جود یا معاشرتی آدشوں کی سیرابی اس کی اہم داریوں میں شامل نہیں۔ کہانی کسی نظریہ عقیدہ یا  
 World View کے گرد نہیں گھومتی۔ عقیدہ یا نظریہ کہانی کو اس طرح کا جاتا ہے جیسے آکاس تل ہرے ہرے  
 درخت کہ کہانی الفاظوں کی فراست یا کسی صوفی کے عرفانی تجربے سے بھی گریز کرتی ہے اور اسے گریز کرنا بھی  
 چاہیے کہ اس قسم کے تجربات بھی انسان کی ذات، اس کی آتما کو ہڑپ کر جاتے ہیں۔ تاہم تمام تر اطرز زیست پر  
 اصرار کے باوجود اپنے عہد کی سماجی اور فطرتی صورت حال میں شراکت، اس کی حتی اقبال دیکھناات پر تنقید اس کی  
 روکشن (Vacation) کا ایک اہم جز ہے۔ ہی کہانی مجرہ کا دہیرہ کے تصور سے انحراف کرتی ہے۔ بے جا  
 چاہت یا خوش فہمی سے اس کا لگاؤ بھی کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کا میکانزم خود رچی، نکلت خود رچی اور

قنولیت کی دلچسپیوں کو کاٹ دینے کی صلاحیت سے پوری طرح نیس ہے۔ مختصر کہانی ایک ایسے فرد واحد کی نفسیاتی کیفیات اور ذاتی تجربات کا انتخاب کرتی ہے جو مصائب سے نبرد آزما ہو۔ لیکن خمیر کی اس خواہش سے لبریز ہو کہ جہر کی ہر ہر دیوار کو بہر صورت گرا دیا جائے۔ نظریہ کی گرفت سے نہایت حاصل کی جائے۔ تنہائی اور خوف (dread) کی صورت حال میں واقعات کے احساس کا کوئی سدھایا جائے۔ اس گہر کی کڑی کھلے اور غلطی ہوا آئے۔ مختصر کہانی داستانوں کے برعکس خالص انسانی صورت حال کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ صریح آگہی اور ساری زندگی کا تاثر اس کے لوازمات میں شامل ہے۔ کہانی کی صورت حال سے مراد

کوئی ایسا لمحہ ہے جو آفاقانہ مانتے میں دیوار کی طرح مائل ہو جاتا ہے

کوئی ایسی تصویر جو دل میں گہر نکالتی ہے

کوئی ایسی آواز جو زندگی کا ایک نیا درجہ کھول دیتی ہے

کوئی ایسا احساس کی لہر جو اندھیرے میں کوئٹے کی طرح ٹپک جاتی ہے

کوئی نیا قدم جو ہمیں زندگی کے صحرائیں دکھیل دیتا ہے

کوئی تجربہ جو افرادی زندگی کے پائیں ہمارے کوکل دگر بنادیتا ہے

کوئی تصویر جو ہمارے دل میں خمیڑاں ہو جاتا ہے

ہماری آرزو کہیں، احساسات، تصویریں اور تجربات سب ہمارے ذاتی فیصلوں کے طلبگار ہوتے ہیں۔

فیصلے جو کبھی کبھار خیر اور شر سے بھی ماورا ہو جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ ایک عجیب و غریب سے دور پن پر ہوتا ہے جیسے کوئی والدہ کسی ایک فرد پر حق نہیں پوری نوع انسانیت پر گزر گیا ہو۔ ٹکا ہر ہے یہ ایک عموماً زندگی کی بات ہے۔ اصل حقیقت تو یہ ہے کہ جو بھوکتا ہے، جو برداشت کرتا ہے اور لہو لہان ہو جاتا ہے، جو ہماری پتھرائی کر پھاڑ کی چلی پر چڑھنے کی سزا کاٹا ہے، جو وقت کے گزیر کوئی ہاتا ہے وہی صورت حال کے کرب و اہست اور خوشحالی سے واقف ہوتا ہے۔ کہانی کا کام ان خوشچمکوں کی روداد پیش کرنا ہے۔ کچھ اس طرح کہ سامع بار بار سوال کرنے پر مجبور ہو جائے۔ پھر کیا ہوا۔ کیا خواب چرے ہوئے یا غلاؤں میں کھرمکے۔ منزل ملی یا صحرائوں کی ہوا سب کچھ اڑا کر لے گئی۔ حوصلہ مندی کہانی کا بنیادی وصف ہوتا ہے کیونکہ اسے آہوئے عقن کے تعاقب میں طویل سفر پر چلنا ہوتا ہے۔ صحرائیں ڈالنے لیلے کے ساتھ ساتھ چلنا پڑتا ہے۔ نفس کے جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی کرتا ہوتا ہے۔ یہ خاصی کٹھن (مداری ہے اس سلسلے میں تجربہ، افتخار اور اشارے کٹائے سے کام نہیں لیتا۔ یہاں استعارے اور علامت کی آرا میں حقیقت کو مٹھوں کرنے کی سہولت کا بھی فقدان ہے۔ شاعر کے پاس تو ایک طرح کا لائسنس ہوتا ہے کہ وہ آوارہ خرابی کرتے ہوئے مظلوم وادیوں کی طرف نکل جائے۔ تجربہ کی طلسمی چٹری سے وقت اور فاصلوں کو منہا کرے۔ وہ اس وقت سے ماورا ہو جائے۔ یا سب کچھ بھول بھول کر ابدیت کی وادیوں میں نیلگوں بھول کی تلاش میں چل پڑے۔ اس کے ہاں یہ سب کچھ جائز ہے کہ لوگ اسے تھینا لڑتے کہتے ہیں۔ شاعری ایک طرح کی حالت شکر ہوتی ہے۔ اس میں اداس رویہ اسی کا پھول ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ اس کے برعکس کہانی کھینے والے کے کندھوں پر بہت سی ذمہ داریاں ہوتی ہیں۔ اختصاریت کے اصولوں کو سامنے رکھنا ہوتا ہے۔ وقت اور

6 سٹے کے مسائل درپیش ہوتے ہیں۔ حقرانہائی قیود ہوتی ہیں۔ سائنسی حقائق کی پاس داریوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے یعنی انسانے میں معلوم کی حدود میں نہ کرے بات کی جانکتی ہے۔ علاوہ ان میں انسانہ نگار کو پچانے کے Codes and Conventions کی پابندیوں سے بھی خبردار رہنا پڑتا ہے۔ یہاں مزید وضاحت کے لیے مرزا غالب کا حال ضروری ہے۔ وہ ایک شعر میں فرما رہے ہیں کہ:

تجئے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد

مر گشتہ غبار رسوم و قیود تھا

حضرت غالب کا شمار ان شعراء میں ہوتا ہے جو اکثر حالات سکر میں رہا کرتے ہیں۔ زندگی کو محض تماثلی کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اس کا تسخیر اڑاتے چلے ہیں۔ شاعرانہ تخیل اس کو جین نہیں لینے دیتی۔ بعض اوقات تو یوں لگتا ہے کہ وہ زندگی کو اس شخص کی نظر سے دیکھ رہے ہیں جو پہاڑ کی چوٹی پر بیٹھ کر نیچے وادی میں دیکھ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگیات میں شریک لوگوں پر اس طرح حکم لگانا اور تسخیر اڑانا طبیعت آسان بات ہے۔ شعر و شاعری میں جان نثار کرنے اور آواز بھر کر مرجانے کی بات کتابت آسان ہے۔ حقیقی زندگی میں جان دینا بہت مشکل ہے۔ یہ کام صرف حقیقی پیشہ لوگ ہی سرانجام دے سکتے ہیں۔ زندگی کا تکمیل چوتھا ایک طے شدہ نظام ہے۔ یہاں برنے اور نہ مرنے کا تسلی بخش جواز فراہم کرنا پڑتا ہے۔ یوں اگر عیدائش کا کوئی جواز موجود ہوتا ہے تو موت کے قیام پزیر ہونے کا سبب بھی ضروری ہے۔ یہی زندگی کے تکمیل کے اصول ہیں۔ یقیناً Destiny کا فرد کی اس ناپائیدار زندگی میں ایک اہم کردار ہے۔ وقت کا سیلاب تن آدود رفتوں کو بھی بہا کر لے جاتا ہے۔ ایک وقت آتا ہے جب پہاڑ جیسا تن توڑ رکھنے والے بھی ہواؤں کے سامنے ریت کے ٹیلے ثابت ہوتے ہیں۔ یہ لڑجھڑی کی تفسیر نہیں ہے زندگی کی کہانی ہے۔ یہ دیکھا جس میں ہم بھی کبھی اس طرح سانس لیتے ہیں جیسے حیات و دھام مل چکی ہو اور اس طرح نچیلے کرتے ہیں جیسے دیوتا بہت عارضی اور کمزور ہے۔ کچھ دھماکے کی طرح۔ اندر میرے اندر اچالے کا ایک ہمیشہ چلنے رہنے والا تکمیل۔ اس میں ہم در ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتے ہیں۔ اگر ایک قدم اوجڑا کی طرف لے جاسکتا ہے تو دور راحت نظر آتی ہے۔ یہ دیکھا جس کے موسموں کی گھٹن سے وجود میں آئی ہے۔ اس میں دیکھانوں کی اداسیاں ہو گئی پھرتی ہیں۔ خانے اس قدر شدید ہوتے ہیں کہ جیسے مہر و میت کی ہوا مل رہی ہو لیکن انسان کا روح مایوسی کو کب مانتی ہے۔ شکست کہاں قہقہہ کرتی ہے۔ زندگی تو بذات خود عزم و حوصلہ کی تجسیم ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ چلتے رہنے کا عزم۔ کہانی میں زندگی کا دور با مسلسل بہتا چلا جاتا ہے۔ گلاب موسموں کی امید پر۔ ایک مخصوص زمانے کے اندر اور مکالمات کی حدود میں رہ کر۔ زندگی کی کشاکش اور جزئیات پر توجہ مرکوز رہتی ہے۔ جزئیات جن میں مصروفیت بھی ہوتی ہے اور مصروفیت بھی، حقیقت بھی ہوتی ہے اور اکتاہٹ بھی۔ یعنی کہانی میں زندگی کا بھرپور سامنا ضروری ہے۔ صرف سائنسی اور تحقیقی ردایات کا اطلاق بھی کہانی کے خدوخال کی تکمیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یہ طے ہے کہ انسانے میں مابعد الطبیعیاتی وقت کا گزر نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا رد آنا مناسب گردانا جاتا ہے۔ اس کا ان تجربے کی کلیات سے بھی کوئی تعلق نہیں ہوتا جن کا ظہور مرثانی تجربے میں ہوتا ہے۔ غالب نے اسے مشاہدہ حق کی منکسر کا نام دیا ہے۔ لیکن یہاں حقیقی اور غیر حقیقی کی بحث سے گریز ہی بہتر راستہ ہے۔ انسانے کی بحث

میں اللاطونی تصویریت اور خصوصاً درمیت کا ذکر بھی کار لا حاصل ہے۔ اس میں اختصاریت کی مقصدیات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ ارسطو اختصاریت کو تقلید اور نمائندگی Representation کا نام دیتا ہے۔ اختصاریت میں واقعاتی دنیا کی اشیاء، حقائق اور کردار پر قدرے قدامت کے ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ انہوں کے احساس اور جذبات کے احرام کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس میں ایک خارجی معیار ہوتا ہے اور چیزیں کسی نہ کسی ought کے گرد گھومتی ہیں۔ جسے پوسا نے فکشن کہتے والے کی وکیشن (Vocation) کا نام دیا ہے۔ کہانی کا تئیز اڑٹن نہیں ہوتا نہ ہی خیالی یا تصوراتی دنیا کے ملت الاک میں سو فیاء کے سیرنگی طرح اڑتا چلا جاتا ہے۔ اس میں نئی اثبات کا تکمیل بھی نہیں ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ بات بالکل ملے ہے کہ حقیقی عمل کا وہ تصور جس کا تعلق شاعری، مصوری اور موسیقی سے ہے اس نے فکشن کے ذیل میں ازکار وفت ہے۔ اس کو کھینچنا ان کمالیہ یا فکشن کے فن پر لاگو کر دینا نہ صرف غلط ہے بلکہ ناجائز بھی۔ اور دو الگ الگ Domains کو باہم غلط ملط کر دینا ہے ذاتی انشائی اور فکری بے مادی نہیں تو اور کیا ہے۔ جس کا ارتکاب محمد حیدر شاہ نے عمر میں کے ساتھ پوسا کے نظریہ فکشن پر کنگلو کے دوران کیا ہے۔ اصل میں بہت سے قصومات ایک bewitchment کی صورت میں جاریے ساتھ لگے رہتے ہیں۔ اب یہ سامنے کی بات ہے کہ ادب کا ترقی پسند نظریہ جس کی فیض امر فیض اور سہل حسن نمائندگی کرتے رہے ہیں، اپنے مخصوص مقصدات کے دائرے میں پران چاہے کسی بات حسن فکری اور ان کے بھواؤں پر مباد آتی ہے جو حقیقت شناسی کا تصوراتی نظریہ پیش کرنے کے حوالے سے خاصے رجعت پسند نظر آتے ہیں۔ دونوں اپنے اپنے ایجنڈے کے حوالے سے چیزوں کو دیکھتے ہیں اور نتائج اخذ کرتے ہیں۔ چنانچہ ان دونوں گروہوں کے درمیان اختلاف ایجنڈے کا ہے اس لیے فسرل ہے۔ دونوں گروہ حقیقی عمل کی حقیقت کو سمجھنے سے یا تو کامر ہے یا حسب ضرورت اس کو نظر انداز کرنے پر تلے نظر آتے ہیں۔ چونکہ محمد شاہ نے خود کو حسن فکری کی حقیقی عمل کی تصوراتی تخریج کے قریب تر محسوس کیا ہے اس لیے وہ فکری کی زبان اور فکر کے حوالے میں بہت چلا گیا ہے۔ لکھتا ہے: ”حقیقی عمل پر حقیقت نگاری یہ نہیں کہ ایک کھسے والے نے دماغی کے کن کن گوشوں پر نظر کی اور کن کن طبقوں کو اہم جانا بلکہ میرے نزدیک تو حقیقت المروری اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ کھسے والا حقیقی عمل کے دوران ایک بیکراں احساس کے زیر اثر ان عتیق جذبول کو بگائے میں کامیاب ہو جائے جو اس کی دھڑکتوں کو کائنات کے سینے میں گونجتی دھڑکتوں سے ہم آہنگ کر دے۔“

یہاں دیکھئے محمد شاہ نے حقیقت نگاری کو کس سہولت کے ساتھ تصویریت سے جوڑ دیا ہے۔ دو مثال قصات (Contraries) کا لاپ شاعری میں تو شاید ممکن ہو عقید کے میدان میں اس کی اہارت کیے مگر ہو سکتی ہے۔ مجھے نہیں معلوم۔ بہر کیف آگے ارشاد ہوا ہے: ”انسانی فہم کے لیے اس کے ہونے کا احساس فی الاصل وہ طلاق بنتا ہے جو عہدوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہونے کے مادی تصور پر قاعدت کرنے والے انسان نگار حقیقت کے اس خارخ سے جڑ جاتے ہیں جو جہول صن فکری شعور کا طلاق ہے۔ حقیقت کے اس جردی طلاقے کو اپنی کل کائنات بنالینے والوں کا الیہ یہ ہوتا ہے کہ وہ منشا ظاہری سے بے گناہ ہو جاتے ہیں۔“

انسانی فہم کے ہونے کی دلیل عہدوں بھرے طلاقے کے انشلاک سے حاصل ابھی نشا کی بنیاد پر قائم



[illegible]

انسانوں میں موت و حیات کے مسائل عقلی و روحانی حوالوں سے جیسا موضوع بن سکتے ہیں۔ یہ بہت عظیم اور بنیادی موضوعات ہیں لیکن ان کو جس حد تک ہم ایمان میں ماہرانی حقائق سے مربوط کرنے کی بات ہو رہی ہے اس کا ادبی حقیقت نگاری سے کوئی تعلق نہیں۔ بقا اور فنا کے مسائل خالص الہیاتی مسائل ہیں۔ صوفیاء اور اہل تہذیب اور فاضل حضرات علیٰ ان موضوعات پر لکھنے کی استعداد رکھتے ہیں۔ تاہم ان دقائق کا السالے کی انتہائی حقیقت نگاری سے تعلق جوڑ دینا ایک غلط استدلال کی حیران کن مثال ہے۔ جس کی ہندوئی اہل توحشاہ ہو لیکن جس کا السالے کے حقیقی عمل کی شعوری حرکت پذیر ی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ مسکری صاحب عمر کے آخری ایام میں سب کچھ چھوڑ چھا کر تصوف کی راہوں میں گھومنے لگے۔ لیکن ان کے لیے اثر عظیم شاہد کو اپنی راہ کوئی نہیں کرنی چاہیے۔ وہ ایک اچھا انسان تھا اور ذہین تھا۔ یہ ابھی اس کی تصوف میں کم ہونے اور پھر ماہر المصطفائی دقائق میں گھوم جانے کی عمر نہیں آئی۔ اسے اس قسم کی (Temptation) سے حذر کرنا چاہیے اس کے علاوہ اس کا طبع کا ایک اور پہلو بھی ہے یعنی یہ کہ جب خداوند استدلال کرتے ہوئے زبان کا شکار لینے کے لیے ہماروں اور استدلال کا استعمال کرنے لگے تو عقل و استدلال کی لواحد پڑنے لگتی ہے۔ انسان کہتا کچھ چاہتا ہے اور کہہ کچھ چاہتا ہے۔ نتیجہ ایک عجیب و غریب اور باقاعدہ قدرتی کا نظام ہے جس میں انسان و گھبراہٹ و استدلال کرنے کے اصولوں

کا بھر صورت دکھنا پڑتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں دنیا کا پہلا باخاطبہ قمار سٹو ہے جس نے شعر و ادب کی قدر نیائی کے قوانین مرتب کیے۔ انھیں فرد اور معاشرے کے Catharsis کا ریمیڈ قرار دیا۔ وہ بہت ہی مثالی اور مثالی زبان لکھنے والا فلسفی تھا۔ اس کے برعکس ارسطو کا استاد افلاطون خود شریعت سے بھرپور زبان لکھتا تھا تاہم اس کا دوری تھا کہ شعر و ادب صحت مند سماج کے لیے معر ہے۔ اس نے تو اپنی مشہور کتاب 'جمہوریت' میں بڑا درد سے لکھا تھا کہ جب مثالی ریاست قائم کی جائے تو شاعر کو شہر بدر کر دیا جائے۔ کیونکہ شاعر اور اس کے قصومات و جہانوں کے ذہن پر برے اثرات مرتب کرتے ہیں۔ شاعری معاشرے کو ناپاک (Corrupt) کرنے والے محال میں سے اہم ترین ہے۔ میرے خیال میں افلاطون کے اپنی مثالی ریاست کے حوالے سے غلطیات کچھ زیادہ بے بنیاد تھیں۔ چونکہ زبان کی ساخت اور پرداخت میں پردہ توں، شائمنوں اور چادروں نے اہم کردار ادا کیا اس لیے زبان کے شعری اظہار میں ترغیب دی اور سرکاری کی صلاحیت موجود ہوئی ہے۔ جسے مثبت یا منفی دونوں اعجاز میں برتا جاسکتا ہے۔ اسی حوالے سے تمام مذاہب میں الہامی زبان کی نقلدیں اور تحفظ پر اصرار لازمی ہے۔ الہامی متن کے بعض حصے چادروں کے لیے بھی استعمال میں آتے ہیں۔ مثال کے طور پر مقدس دیوتاؤں سے دی جاسکتی

— ۴ —

بہر کیف گزارش میں یہ کر رہا ہوں کہ شاعری تخلیقی عمل اور انسانے یا کشن کے تخلیقی عمل میں فرق کرنا ضروری ہے۔ اس لیے کہ شاعری کا تخلیقی عمل ابدی وقت کی کسی جمیل کیفیت میں جہم لیتا ہے۔ جس میں لمحوں اور ساعتوں کا شمار نہیں ہوتا۔ دن اور رات کا سلسلہ نہیں ہوتا۔ اندھیرے اور اجالے کی تقسیم نہیں ہوتی۔ بجا سبب کہ صوفیاء اکثر اپنے روحانی تجربے کے اظہار کے لیے شاعری کا میڈیم استعمال کرتے ہیں۔ اپنی بات کہہ لینے میں سہولت محسوس کرتے ہیں۔ یہ اس لیے کہ شاعری کے تخلیقی میکانزم کے اندر اسطو کے صدا دے پر دستک دینے کی صلاحیت داخلی طور پر موجود ہے۔ اس کے برعکس کشن کا تخلیقی عمل سلسلہ اور وقت (Serial Time) کے کسی لمحے اور مکان (Space) کے کسی خاص مقام پر وقوع پزیر ہوتا ہے۔ نفسیاتی کلیات کی کم یا زیادہ شدت کے ساتھ۔ یہ ذمہ لوگوں کا زمان و مکان ہے جسے وہ روز و شب اور ماہ و سال کی صورت میں بسر کرتے ہیں۔ اور پھر ایک دن چلتے چلتے فرد کی زندگی کا یہ سلسلہ روز و شب منتقل ہو جاتا ہے۔ ہمیشہ کے لیے۔

شکر ہے زندگی کا یہ دلیہ ہے کہ اس میں رحمان کی بادشاہت کے ساتھ ساتھ شیطان کی دست بردگاری سلسلہ بھی جاری ہے۔ یہ خالص رحمان کی دنیا ہرگز نہیں۔ یہاں شیطان قدم قدم پر دخل اندازی کرتا نظر آتا ہے۔ ہماری ہر دعا میں اس سے پناہ کی التجا ملتی ہے۔ وہ ہمیں گمراہ کرنے کے لیے فریب کے جال بناتا ہے تاکہ Disillusionment کا کار ہو کر ہم یقین کی دولت سے محروم ہو جائیں۔ بعد حکماء شیطان کی فریب کاری کو ادا جال کا نام دیتے ہیں۔ پرانی کہانیوں کے چلا دے، قول، بحث پر بحث اور چٹا ہل شیطان کے اسی فریب کھیل سے پیدا ہوتے ہیں۔ جرنی غصہ جھگڑا نہیں ہوتے لیکن اپنا اپنے چلے اور جادو (Witchery and magic) سے ان کو حقیقت کا روپ دے دیتی ہے۔ لہذا حقیقت سے زیادہ حقیقی۔ یہ سب کچھ خواب و خیال میں نہیں ہوتا۔ حقیقت میں ہوتا ہے۔ ہمارے ہمارے نفسی جہت پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ کشن یا انسان یا کے کھیل

کی مختلف مگر مثبت صورتیں ہیں۔ فکشن میں بھی جو نہیں ہے کو وجود میں لایا جاتا ہے۔ ہست کی ایک نئی صورت کو Fabricate کیا جاتا ہے۔ بایں بکھے کرالتباس کو حقیقت میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ فکشن اور افسانے کا دائرہ کاری بالکل کی طرح عالم عیاں پر محیط ہے۔ محسوسات اور تصورات کی دنیا جس میں نظریات غالب کرنا مانا کرتی ہے۔ لیکن یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ بالکل ایک حقیقی تصور ہے جبکہ فکشن ایک مثبت تصور۔ اس میں شعوری اقدار کا مکمل دخل زیادہ مضبوط ہوتا ہے۔ شعوری زندگی میں رومان بہت کم ہوتا ہے۔ ہم حقیقی زندگی کے قریب تر ہوتے ہیں۔ مشکلات، رکاوٹیں اور دکھ حقیقی زندگی کے امتیازی نشانات ہیں۔ ادھر انسان کے شعور میں تقویت، خلا اور تشویش کی کیفیات گھس کر اس کے حزمہ و وصلے کو پاش پاش کرنے کی مسلسل کوشش میں لگی رہتی ہیں۔ جیسے صحرا کی ہوائیں اکثر صحرا کی خاک اڑاتی رہتی ہیں۔ ہماری خاک اڑانے میں ہمارے شعور ہماری خواہشات کا بڑا ہاتھ ہے۔ جذبات اور احساسات کا دباؤ صورت حال کو مزید خراب کر دیتا ہے۔ اسی لیے کامیونے لکھا ہے: ”اگر میں درختوں میں ایک درخت ہوتا یا جانوروں میں ایک نئی قوییدہ کی ہر معافی ہوتی۔ یا پھر معافی کا مسئلہ قیات ہوتا۔۔۔ کیونکہ میں اس دنیا سے حلق ہوتا۔ بلکہ میں پیدا ہوتا۔ اب جس کی مخالفت میں، میں اپنی تمام تر شعوری کیفیات کے ساتھ کھڑا ہوں۔۔۔۔۔ اور یکسانیت پر میرا اصرار ہے۔۔۔۔۔ یہ حسرت۔۔۔۔۔ خیر استدلال ہی وہ سب ہے جس نے مجھے تمام ظلمات سے الگ کر دیا ہے۔ میں اسے قلم کی ضرب سے خود سے الگ کر سکتا ہوں۔ اس لیے جو کچھ میں درست اور صحیح سمجھتا ہوں مجھے اس کا تحفظ کرنا چاہیے۔ جو چیز ظاہر ہے اگرچہ مخالف ہے، مجھے اس کی اعانت کرنی چاہیے۔۔۔۔۔ تو پھر یہ مسلسل آگہی اور قبول سے ہی ممکن ہے۔۔۔۔۔ آگہی اور قبول جزوِ بد اور چاق و چوبند ہو۔“

کامیاب نے جس دعوے آگئی اور چاق و چوبند قوف کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہی کہانی یا انسانے کے تخلیقی عمل کی بنیاد ہے اس لیے انسانے میں وہ جہانی کیفیات یا عرفانی تجربات کا مکمل دخل بہت کم نظر آتا ہے۔ اس کا مقصود و مطلب وہ صاحب فردیت انسان ہے جس نے ہمیشہ یکسانیت کے جال کو توڑنے کی کوشش کی ہے اور وہ یہ کہہ کر کیا ہے جو اگرچہ مخصوص حالات میں مناسب نہیں ہوتا لیکن جسے وہ درست اور صحیح قرار دے کر صورت حال کے پائال میں اتر جاتا ہے۔ انسان اپنے درست ہونے پر استدلال کرتا ہے۔ جھگڑا کرتا ہے اور آسمانوں سے شکایت بھی۔ انسان نے ہمیشہ اپنے آپ سے، اپنے ماحول اور اپنی فطرت سے بغاوت کی ہے۔ خدائی ذات کی حد کو توڑا ہے۔ اپنے عہد اور اپنے جسم کے تقاضوں کی لٹی کی ہے۔ اپنے شعوری انتساب کی صلاحیت کو برائے کار لا کر چیزوں کو معنی عطا کیے ہیں۔ اپنی آورشوں کا تحفظ کیا ہے۔ یہ کوئی آسان راستہ نہیں۔ اپنے جذبوں اور جہتوں سے انکار کا عزم اور اپنے حیوانی جسم سے لڑ جانے کی ہمت وہ بنیادی وجوہات ہیں جن کی اساس پر انسانی تہذیب کا پیش عمل کمزرا ہے۔ تہذیب کا کام اصلی انسانی جذبوں کو تحفظ فراہم کرنا ہے۔ اس طیلے میں کہا جاسکتا ہے کہ انسان کی ملت رنگ ذات کا اذلیس حصار خلافت اور کلچر کی صورت میں سامنے آیا۔ جس میں مرنے جینے کی رسومات، بہار کے رنگوں اور خوشبوؤں کی پندیرائی کے لیے میلے ٹیلے، جنسی طاقت کی فراوانی اور ذرخیریت کے بوجھاؤ کے لیے اور چڑھاؤ، مناجات اور دعاؤں شامل ہیں۔ اس طرح کلچر نے انسان کو نہ صرف تخلیقی طور پر چاک و چوبند رکھا بلکہ اسے اس اجنبی دنیا کے مطابق خود کو ڈھالنے، مشترک طور پر زندگی گزارنے کے طریقے، آلام و مصائب اور

موت کے رنج سے نبرد آزما ہونے کے لیے روحانی وسائل بھی مہیا کیے۔ کہانی ان دو حصوں کے درمیانی فاصلے میں سانس لیتی اور ٹپکتی ہے۔ اس درمیانی فاصلے میں جہاں گاؤں، بستیاں اور شہر آباد ہیں۔ کہانی جن کے نگاہ میں رہنے والے لوگوں کے مثبت اور حقیقی رویوں اور ان کے فطری یا کج فطریوں سے آکاس تل کی طرح جڑی ہوئی ہے۔ کہانی انسان کی معروضی صورت حال کے اطراف و اکناف میں وقوع پذیر ہونے والے کسی واقعے یا دورے کو اپنی نظر سے دیکھتی ہے جس میں قلیل ہوتا ہے اور طبعی بھی۔ اس کو اپنے اعمال میں پھر سے تخلیق کرتی ہے۔ کہانی کی تخلیق میں معروضی حقیقت پسندی کا ہاتھ ہوتا ہے لیکن اگر اس میں وہ منہری لمس موجود نہ ہو جسے معروضی تصویر کاری کا نام دیا جاتا ہے تو بات نہیں بنتی۔ حریف و مضاحف کے لیے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس میں انسان کا عمل سنگ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن کہانی کی عمارت کی تعمیر میں مصحف کی سیراب مقلہ کے وسائل معطر ہو۔ تک استعمال ہوتے ہیں۔ دت گن شائین حقیقت کی تشکیل کو کے مل کو Experience-as کا نام دیتا ہے۔ جس میں قلوب اور ادراک کے تخلیقی عمل میں مقلہ کی جامعہ رشوبیت جہاں معنی کا ایک یا اضافہ کھول دیتی ہے۔ سادہ اور عام سے واقعات اور اشیاء پر روشنی میں لپکا جاتی ہیں۔ مخمد واقعات اور مردہ چیزیں سانس لیے لگتی ہیں۔ گوئی اور بہری حقیقتیں بھی کلام کرنے لگتی ہیں۔ اس موصیت زدہ زندگی میں جو عام طود پر کرداروں کو کھینچے چھوٹنے کا موقع نہیں دیتی۔ کردار سازی ہونے لگتی ہے۔ کڑی جھاڑیاں تن آور درخت بن جاتے ہیں یہ تخلیق پھر اس وقت رونما ہوتا ہے۔ دب کشن نگار کو لٹن پر مہر حاصل ہو اور اس کا رابطہ زندگی سے مضبوط ہو اور جب اس کے دل کی دھڑکنوں میں وقت کی بے نام دستک سننے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگرچہ فریک او کوڑنے درست کہا انسان نگار کو رسائی کے ایک پھولے سے ملائے میں کام کرتا ہوتا ہے۔ لیکن اگر وہ اس کھلی سہالی کو گرفت میں لینے میں کامیاب ہو جائے جو کہانی کے قلب میں موجود ہوتی ہے تو وہ اس لہجہ لائیل قضی وژن کو بھرمام پرلائے میں کامیاب ہو سکتا ہے جسے یہ ممکن کہ دوام حاصل نہ ہے

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسان اپنی اصل میں ایک طرح کا جہان اصغر ہوتا ہے۔ جس کا پھیلاؤ محدود لیکن جس کی گہرائی سماج کے دامن کی خبر لاتی ہے۔ دامن میں اترنے کا سلسلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کسی کردار کا گہرا ایچ ہاری روح پر نقش ہو جاتا ہے۔ یا کسی نامکام وقت کی بھر پور چال ہاری روح کی تج میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یا جب کوئی شخص طوفان بار و باران میں گر کر یا اس اور تر اس کی تصویر بن جاتا ہے۔ اس قسم کے احوال کہانی کا تخلیقی مواد فراہم کرتے ہیں جن کو بہری سہالی اور ایمان کے ساتھ لکھا جائے تو اس کی کشش قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے جس سے کہانی کا تجربہ واضح اور تاثیر گہرا ہوتا ہے۔ اس کی مطبوعیت ہر گیر ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ بڑے سال ذہن اور طیر تجربہ کی اسلوب کو اپنا کر ہی حاصل کیا جاسکتا ہے۔ تاہم کہانی کو اگر تجربہ کی کھالی میں ڈال کر مقلہ کی آگ پر کھلایا جائے تو کہانی بے معنی یا انشائیہ قسم کی چیز تو بن جاتی ہے۔ لیکن کہانی نہیں رہتی۔ اردو کشن کی تاریخ میں تجربہ نگاری کے سلطان کا واضح آغاز انتقام حسین کے السالوں سے ہو۔ اس کے السانہ تا کس میں ایک جگہ مادی کہتا ہے: ”اس نے سوچا کہ چونکہ میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں اور اس نے محسوس کیا اور اپنے دن پر لعنت کی۔ لعنت کی اس نے دعوہ خداؤں پر جنہوں نے اس کا حق لیا اور اس کی



جیسے لٹرائز جال کا دور دورہ ہو ایک ہی کہانی مختلف افراد، مختلف حضرات سے تحریر کیے جاتے ہیں۔ اپنی اپنی حد کے اندر ایک سادھول اور ملی میں ۱۲ ہالینڈ سکیپ، ایک سی ٹری نراجیت، ایک سی گلیاں، ایک دوسرے پر بھی ہوئی۔ جن میں آنکھیں بہت کم ہوتی ہے۔ ایک سے بگڑے ہوئے، سادہ کم کردہ اور تارخا ہونے پر ہلکے پلیس یہاں تک تو ٹھیک ہے۔ لیکن گڑبڑ اس وقت شروع ہوتی ہے جب انسانیت کو گھر سے لٹکا چھوڑ دیتا ہے اور سب کو اپنے اندر کی دنیا سے برآمد کرنے لگ جاتا ہے۔ اس گلیاں، تارخا لوگ اور چار ساج اور سول اور ملی سے ۱۲ ہالینڈ سکیپ۔ کچھ بھی باہر کی دنیا تعلق نہیں رکھتا۔ بس حقیقت کا ایڈون پینا کر دیا گیا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ باہر جو حاضر موجود ہے۔ وہ ان کے نزدیک نا پسندیدہ اور نا قابل برداشت ہے۔ نہ ہی وہ اسے درخور تعلق سمجھتے ہیں۔ اس بے اعتنائی کی ایک وجہ تو فنی اور تکنیکی مجہوریاں ہیں۔ انھوں نے براہ راست جاننے کا سلسلہ ترک کر دیا ہے۔ ان کی پسندیدہ تکنیکیں جدید ترین ہیں۔ مثلاً غلام خیال، شعور کی رو، جذبات کی، خود کلامی، لیلیس، ایک سول کے خواب پر پارتا اور لینڈ سکیپ۔ انھوں نے جن اظہاری وسائل کو چنا وہ مسدودی کی دنیا سے فراہم ہوئے۔ ان وسائل میں سے اظہاریت (Expressionism)، تشریح (Impressionism) اور مانے حقیقت پسندی (Surrealism) خاصے نمایاں ہیں۔ اظہاریت قبول اظہار مافی الاملا ایسی فنی کینیاات اور قصصیات کی بنیاد کرتی ہے جو اظہاریت پسند کو حقیقت اور حقیقی زندگی سے دور لے جاتے ہیں۔ وہ ایسے قصصیات میں زعمہ رہتا ہے۔ جو خواب، بیداری سے اوپر نہیں اٹھتے۔ تاثریت میں پھر، گھبراہٹ ہند پر مستند اظہار کے تاثرات کے ذریعے معروضی جزایات کے بغیر پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ سربلزم میں ادیب خارج کی دنیا سے رشتہ تو ذکر لاشعور کی دنیا کی کھوج میں لگ جاتا ہے۔ جس کے سبب وہ سماجی زندگی سے کٹ جاتا ہے۔ وہ ایک طرف سماجی افسانوں سے الگ ہو جاتا ہے تو دوسری طرف وہ تہذیبی، ثقافتی اور روحانی ورثے کو بڑا لادیت کے مسائل قدامت سے کرنا کہتا ہے۔

سربلزم کا معروف پیش کار آندرے بریٹون لکھتا ہے: میں مسئلہ میں ان تارخاتوں یعنی خواب اور حقیقت کے ظاہر تضاد اور تعلق ہیں کو ایک ایسی مطلق حقیقت میں گھلتے جلتے دیکھنے کا حسی ہوں جسے Surreality کہتے ہیں۔ ورائے واقعیت (Surrealism) کے تصور کی وضاحت کے لیے ایک مثال دی جاتی ہے کہ پرالے دقتوں میں پول ہان اکیس نامی بحث مات سولے سے پہلے اپنے گھر کے صفائے پر روش لگ دیا کرتا تھا..... "شاعر کام کر رہا ہے۔" آپ ظاہر ہے کہ جہاں شاعر کام کر رہا ہے وہاں واقعیت و تجربات کا سلسلہ عمل رہا ہو وہاں حقیقت پسندی، براہ راست نثر کی جانیاد بین الموضعاتی تعلقات کا کیا کام۔ جب کسی عمل تصویر کا ابھرتا حال ہوتی کہانی کا پیدائش کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ اظہار مافی کی تئیں بالکل درست ہے لیکن اسوں تو یہ ہے کہ وہ اپنی ہی تئیں کے نتائج قبول کرنے سے گریز کرتا ہے۔ شاید اس لیے کہ زندگی بھر کے stance کو کرنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہوتا ہے۔

کہانی جیسے میں ادب کھنڈ عرض کر چکا ہوں ایک شعوری تخلیقی عمل ہے جو زبان و مکالم کی ابعاد کے اندر تمام تر جزایات، کینیاات اور زندگی کی متنوع خصوصیات کے ساتھ معروض و وجد میں آتا ہے۔ اس میں خواب اور

بیداری کا کھیل کھیلا جاتا ہے لیکن حقیقی زندگی کے دائرے میں ذمہ لوگوں سے مربوط رہ کر ان سے رشتہ توڑ کر نکلے۔ جب آپ اندر سے ہر مطلق کی ضروری میں زندگی کی ذمہ داریوں سے دست بردار ہو جائیں، تھک جائیں اور محنتی زندگی کو مسترد کر دیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ زندگی کے کھیل سے الگ ہوئے۔ یوں جب آپ زندگی کے کھیل میں شامل ہی نہیں تو پھر آپ کہانی کیسے لکھ سکتے ہیں۔ کہانی تو زندگی کے لسانی باز یوں میں سے ایک ہے جس کے اپنے مخصوص اور حسین آداب اور قوانین ہیں۔ مزید یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اظہارِ عہدہ، تاثیرات اور حقائق واقعات اساسی طور پر غیر استحضاری فنون کے اظہاری وسائل ہیں۔ ان کا استعمال پینٹنگ اور شاعری میں جائز ہے۔ دونوں اصناف کسی حد تک غیر استحضاری ہونے کی وجہ سے تجربے کے ہماری پھر کو اٹھانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ لیکن جہاں تک گلشنِ کائنات ہے اس میں یہ صلاحیت نہ ہونے کے برابر ہے۔

اردو افسانے میں مصوری کے ان اظہاری وسائل کے استعمال کا انجام یہ ہوا کہ کہانی کا سراپا اٹھ سے نکل گیا۔ جب چنگ کٹ جائے تو خواہ کتنی ہی بلندی پر پرواز کر رہی ہو بے سستی اور فضول ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال اس بفرے کی ہے جس سے طائر ملتے رنگ پرواز کر جاتے۔ خالی بفرہ خواہ کتنا ہی غرہ صورت کیوں نہ ہو کس کام کا۔ خالی بفرے پر خامہ فرسائی کرنا چاہے ہیں تو کرتے رہے۔ لیکن ہے یہ کام کار لا حاصل۔ کیا وجہ ہے کہ بہت سے دوسرے تجربہ کار مرہر ایک ہی کہانی کے گرد گھومتے رہے۔ جامِ ترہد و جد کے باوجود وہ کہانی مجدد لکھتا چاہے تھے، کبھی نہ لکھ سکے۔ شاید ان کے پاس کہانی تھی ہی نہیں یا شاید وہ کہانی لکھنا ہی نہیں چاہتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے ان تجربہ کاروں کا دامن فی مصلحتوں سے مالا مال تھا۔ ان کی تخلیقیت میں بھی کوئی شک نہیں تھا۔ انہیں زبانِ بیان پر عبور حاصل تھا۔ اور سلسلہ روز و شب کی سختیاں بھی انہوں نے جھیلی تھیں، چلتے سوجھیں کے دیئے ہوئے خطاب بھی ان کی یادداشتوں میں رقم تھے۔ احساس کی سطح پر ان کو ہر چیز مرصع ہوئی تھی۔ حتیٰ کہ شاعری کا آہنگ اور فن بھی ان کے نصیب میں تھا۔ لیکن وہ زندگی کے اس تحریک، بہاؤ، پھیلاؤ اور تنگی سے محروم رہے جنہیں کہانی کے بنیادی عناصر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ظاہر ہے جب کہانی کے عناصر ترکیبی موجود نہ ہوں تو مجرہ تصورات سے تشکیل دی ہوئی خال و خند کے بغیر تصاویر کی پچان کس کے بس کا رنگ ہے۔ پاسکی مثال ہمارے سامنے ہے۔

تجربہ بہت اور مثالیت پسندی کا آپس میں چلی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک خاص قسم کی فکری ظہوریت پسندی اسی تعلق خاص کا شاخسانہ ہے۔ قاری کا ایک محاورہ اس تعلق کو نہایت بلیغ انداز میں بیان کرتا ہے۔ چہ لبست خاک مابعد عالم پاک۔ یہ محاورہ خاصا معنی خیز ہے۔ اس میں سے طرک کا پہلو بھی برآمد ہوتا ہے اور قیمت کا بل بھی۔ اگر یہ ایک طرف اقلاطونی طہارت پسندی کا فساد ہے تو دوسری طرف برہمنی چھوت چھات کو پردہ بھی چاک کرتا ہے۔ عالم خاک اور عالم پاک انسانی فکر کے دو بنیادی BINARY OPPOSITES ہیں۔ اونچے نیچے اور ازل و اخیال، موجود اور مابعد کے معیارات اسی تضاد کے فراہم کردہ معیارات ہیں۔

انسان کی فطرت میں شامل ہے کہ اس نے ہمیشہ اس عالم خاک کی زندگی کو طہارت کی نظر سے دیکھا ہے۔ اسے بد صورتی اور مصائب و آلام کی آماجگاہ قرار دیا ہے اور پھر اس سے مابعد ہونے کے خواب دیکھے ہیں۔

سامیوں کا غلبہ رہا اور آریاؤں کا سورگ، فنی خواہوں کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ یہی مفکرین نے ہمیشہ سے فرار کی تلقین کی ہے۔ اسے امتحان گاہ قرار دیا ہے اور اصرار کیا ہے کہ اصل حقیقت تو ابدی زندگی کو حاصل ہے۔ جہاں ہم مادی الانشوں سے پاک دوسری دنیا میں زندگی بسر کریں گے۔ جس کے لیے تیاری اسی دنیا میں ضروری ہے۔ اس کے لیے غصے کے تقاضوں کی نفی اور جسم کی ضروریات کو نظر انداز کر دینا ضروری ہے۔ یہی زندگی کا صحیح ہی نقطہ نظر ہے۔ ہندو آریائی سماج کا ذات، پات کا نظام اور چھوت، چھات کا عقیدہ اس فلسفہ کی مثالیت پسندی کی ایک قاتر مثال ہے۔ ان کا عقیدہ بلکہ یقین تھا کہ مقدس دھرم کی قرأت کے دوران آپ کی آواز کسی اچھوت کے کان میں نہیں پڑنی چاہیے۔ بصورت دیگر آپ کا حرم مجرث ہو سکتا ہے۔ طہارت پسند آریائی پندتوں کی طرح افلاطون بھی دنیوی زندگی اور اس کے مظاہر کو کھاترات کی نظر سے دیکھتا ہے۔ انھیں اصل کی نقل یا طرب و انتہاس قرار دے کر آگے نکل جاتا ہے۔ اس کے نزدیک احساسات و دروگاہات علم کی راہ میں حائل دیوار ہیں جن کو مہر کرنا ضروری ہے۔ اس مقصد کو عقل خالص (Pure Reason) کی رہنمائی کے بغیر حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی کتاب ”جمہوریت طہارت پسندی کا ایک باقاعہ رد و مبہم“ ہے۔ جسے بعد میں رہبانیت کے ماننے والے جیسائی علماء نے اپنی تعلیمات میں شامل کر لیا۔ بہر حال جیسوی مذہب اور افلاطونیت دونوں اس طہارت پسند تجربہ سے قائل ہیں جو عالم خاک کی عالم پاک سے کسی بھی مثبت نسبت سے انکار کرتی ہے۔ دونوں تجربہ ہی طہارت کو پناہ گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ دنیا کے جمیلوں، دکھوں اور غصوں سے نہات کے لیے۔ دونوں مکتبہ ہائے فکر میں برتر حقیقت کی پہچان کے لیے انحصار صحت (Exclusivism) پر اصرار کیا جاتا ہے۔

ہمارے یہاں انسانوی ادب میں موضوعیت پسندی اور فکری تجربہ سے کوئی حسن مسکری، امر علی، ممتاز شری، سلیم احمد، اشکار حسین اور نظیر صدیقی نے رواج دیا۔ ان میں سے حسن مسکری کو ادبی مفکر کی حیثیت حاصل تھی۔ قدرت اللہ شہاب، ممتاز ملتی اور اشفاق احمد نے ایک اور انداز سے ان کی بھوائی کی۔ ان لوگوں نے ادب میں داخلیت پسندی اور وجودی فکر کو حصارف کر لیا۔ اس طرح انفرادیت پسندی اور دروں جی اور ترکسٹ کو ادبی شعور میں انفرادیت حاصل ہوا۔ حتیٰ کہ بعض اوقات یہ مادہ روی اور پرورون کو بھی ادبی روایت کا حصہ بنا لیا گیا۔ ادب میں حقیقی تجربات تو ہوتے رہتے ہیں۔ یہ کوئی انہدی بات نہیں۔ ادب کی آواز فضاؤں میں بدعت نام کی کوئی چیز نہیں۔ ان معاملات کو زندگی کے قدرتی بہاؤ کا حصہ تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اگر کسی فکر یا نقطہ نظر کو ایجنڈا بنا کر ادب میں نافذ کرنے کی کوشش کی جائے تو اہل نظر کے اس خطرے کی گھنٹی بجنا قدرتی امر ہے۔

اُردو ادب میں تجربہ سے اور مثالیت پسندی کا تصور ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل کی ایک صورت تھا۔ ادب ہمارے ترقی اور ادب ہمارے ادب کی بخش اسی زمانے کی یادگار ہیں۔ مثالیت پسند مفکرین کے ایجنڈے پر دو مقاصد بالکل واضح نظر آتے ہیں۔ اول یہ کہ ان کے نزدیک ذہنی طاقت کے تحفظ کے لیے کئی سطح پر ادب کے ترقی پسند نظریے کی نفی کرنا ضروری تھا۔ ان کے ایجنڈے کا دوسرا مقصد ملک کے عوام کی ذہنی طور پر سماجی ترقی کے نام پر جدوجہد سے قریب تر لانا تھا۔ ان مقاصد پر بحث کرتے ہوئے ان کے عصب میں موجود پاکستان کی روحانی ساخت اور تحریک پاکستان کے تقاضوں اور تاریخ کی مجبوریوں کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ اس حوالے سے



جب ہم دیکھتے ہیں تو مطمئن ہوتا ہے کہ حسن معرکی اور ان کے رفقاء کی پیش کردہ حقیقت اور تاریخ کی تعبیر نہ ہی حیات پسندی کی ایک صورت تھی جس میں انسانی پرستہ و انسانیت پسندوں جنی کا مل دخل بہت گہرا تھا۔

اس کے علاوہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعدِ ستان سے ہجرت کر کے آنے والے اکثر مالش و فطری طور پر مذہبی اور ملی تصور حیات کی طرف مائل تھے۔ انسانی پرستی کا رجحان ان کے ہاں خاصا مضبوط تھا۔ چونکہ ملک خدا داد کے انتظام و انصرام میں ان کو یقین نہ تھا کہ خدا کا ارادہ اس لیے یہ فطری امر ہے کہ مقابیت کے قاعدے مسلسل نظر انداز ہوئے۔ جس سے صوابیت اور انسانیت کے مسائل کو مبالغہ کی مقامی لوگوں کے اپنے خواب تھے جو پاکستان کے نظریہ سازوں کے تصورات سے متصادم ہوئے۔ ان نظریہ سازوں کی گہرا قہال کے نل کے ساحل سے لے کر تپ خاک کا شہر مسلمانوں کی ایک کے اس تصور سے مربوط تھی جس میں عشق اور دھماکا تھا لیکن البتہ یہ ہے کہ دینی حقائق نظروں سے اوجھل ہوئے۔ یہ دنیا جو چھوٹے اور مٹی کے گارے سے بنے انسانوں کی دنیا ہے عشق و دھماکا کے سہارے کہاں چلتی ہے۔ یہاں ٹیڑھے میڑھے مہاسٹوں کے جھنگ سلسلے ہیں۔ قدم قدم پر مشکلات اور مصائب کے پیلے گئے ہوئے ہیں۔ میراے کوئی کاسٹر کا پڑنا ہے تب کہیں دنیا کی بچھا آتی ہے۔ یہ کام و انسانیت و نظام کا دوسرے کے کس کا روک ہو کر نہیں تھا۔

یہ سچ ہے کہ آدھیت اور نظام کا یہی انسانی مسئلہ کی اپنی جہات ہیں اگر مادی احوال و حقائق نظر انداز کر دیے جائیں۔ یہاں وساطت لڑائی کر دیا جائے، ممکنہ نتائج پر نظر نہ کی جائے تو نتائج اکثر فریگن سائن کا دیو بن کر سامنے آتے ہیں۔ اور شدت اور حیات پسندی ایک ایسا چھوٹا مان بن جاتی ہے جس میں انسانیت کا دم کھٹے لگتا ہے۔ ہمارے ہاں بھی نظام کا اس قسم کی خوفناک صورت احوال کا قہار ہوئے۔ انہوں نے آدھیت کی آجاری کی۔ لیکن اسلام ازم کے خوابوں کا نقاب کیا۔ لیکن اس نقاب میں وہ تاریخ اور جغرافیہ کے حقائق کو بھول گئے۔ مقابیت کے مسائل اور حالات کی سمجھ بوجھ کو نظر انداز کر دیا جائے تو قوی ہم آہنگی کے قاعدوں کی تحلیل ممکن ہو جاتی ہے۔ اس طرح کو سوچنے نے نہ صرف پاکستان کی نظریاتی اساس کو نقصان پہنچایا بلکہ پاکستان کی ترقی کی راہ میں مشکلات بھی پیدا کیں۔ اس سوچ کی ایک قیمت تھی جو پاکستان کو بہر حال چکا نا پڑی۔ ملک میں ڈکلیوشپ کو رواج ملا۔ ادب میں شدت بھائی، مگر ایسی ماحیثیت اور مفاہرت کے سائے طویل ہوئے چلے گئے۔ ادیبوں اور شعراء نے خود کو مفاہرت سے الگ تھلک کر لیا۔ خالص ملاحیت اور تجربہ ی طرز انکسار میں پناہ حاصل کی۔ موضوعیت اور ملاحیت ایک غالب طرز احساس کی صورت اختیار کر گئی۔ شے کے گہر میں چلنے کا یہی نتیجہ ہے۔

بہر حال ساتھ کی دہائی میں نئے انسان کا ملاحیتی طرز احساس کو جدیدیت پسندی اور سرلیزم کو باہم آمیز کر کے انکسار و بیان کا ایک ایسا فارمولہ تشکیل دینے میں کامیاب رہا جس میں زندگی کی معروضی جہات کی اہمیت نہ ہونے کے برابر تھی، ایسی خیالوں کو پس پشت ڈال دیا گیا، انسانی اقدار کا حسن لا یعنی جذباتیت ترار پایا۔ چنانچہ ایک شدت قسم کی انفرادیت اور داخلیت پسندی کو ادب میں فروغ ملا۔ جس کے نتیجے میں تصویت (Absurdity) بے فہمی اور لا حاصلیت کے تصورات مضبوط تر ہوئے۔ اس صورت حال کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے معروضی زندگی پسند شاعر عارف مہدائین نے ادب الحیف کے جولائی نمبر مئی ۱۹۶۳ میں اپنے

ایک مفکر بیان میں انگلار حسین کو اردو ادب میں سرمکھوم کا حامی اور مسلح قرار دیا اور درست طور پر اندیشہ ظاہر کیا تھا کہ داخلیت پسندی اور خود پرستی ادیب کو ساج سے بالآخر قطع کر دے گی۔ نئے انسان نے ملامت اور تجربہ کو ہوا دینے میں انگلار چالب کے نئی لسانی تفکیرات کے نظریے کا بھی اہم کردار ہے۔ اردو ادب میں پانچ سو سالوں کا سلسلہ بھی یہیں سے آغاز ہوا۔ بہت شور شرابہ ہوا۔ جیسے اس نے لسانیاتی قلمی میں انقلاب برپا کر دیا ہو۔ حالانکہ اہل نظر جانتے تھے کہ انگلار چالب کے لسانی تفکیرات کا نظریہ بی الاصل و ث گن سائن کے Tractatus کے لسانی تفکیرات سے براہ راست آکتاب کا نتیجہ ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ان تفکیرات کو "Investigations" کے دور میں یعنی دقات سے پہلے وہ مسترد کر چکا تھا۔ لیکن حیات انگلار چالب اور اس کے دوستوں کو اس تبدیلی احوال کی خبر ہی نہ ہوئی۔ چونکہ وٹ گن سائن کے نئے تفکیرات ان کی دوسری سے باہر تھے اس لیے وہ ایک متروک تھیوری کا زحوم پینے میں غرق ہو کر رہے۔

یہ درست ہے کہ پاکستان میں ایو بی مارشل لاء کے نفاذ کی وجہ سے آزادی اظہار کا حق سلب ہوا۔ لیکن یہ کوئی دلیل نہیں ہے کہ محض ایو بی مارشل لاء کی وجہ سے ادیبوں نے انسانے میں ملامت نگاری کا سلسلہ آغاز کیا۔ اگر اس دلیل کو قبول کر لیا جائے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بعد وٹ گن سائن میں ملامتی انسانے کے تصور کی وجوہات کیا تھیں۔ ظاہر ہے اس سوال کا جواب ان نقادوں کے پاس ہرگز نہیں جو نئی حالات کو اس کے جواز کے طور پر پیش کرتے رہے۔ اس کی بہت وجوہات ہیں جن میں سے چھ ایک کی طرف ہمیں ازاں اشارہ کیا جا چکا ہے۔

ادب میں ملامتی اظہار کی طرف عام رجحان کی دو ابتدائی وجوہات تو بالکل سامنے کی ہیں۔ اول یہ کہ مناسب ملامتوں کا استعمال بیان پر زیادہ مہمکن اور لطف بخانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو عرفان ذات اور کشف حقائق کے مراحل سے دوچار ہوتے ہیں۔ ملامتی نگاری کا خصوصی دیکھنا و دیکھنا ذات کا دورا کرنا اور موضوع کو روشنی سے منور کرنا ہے۔ ملامتی اظہار کے وسیلے سے مشکل ترین موضوعات پر آسانی گرت میں آ جاتے ہیں۔ تنہیم اور ترسیل نسبتاً آسان ہو جاتی ہے۔ لیکن سبب ہے کہ اہل قصوف بالعموم شاعری کو اظہار ذات کا وسیلہ مانتے ہیں اور ملامتی زبان کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ادب میں بھی ماضی تجربہ است اور روحانی احساسات کی ترجمانی کا کام ملامت نگاری کے بطور ممکن ہے۔ یہ تو ہے مثبت ملامت نگاری کا ادیب اس کے برعکس بااوقات ملامتیں چاہ ذات کا زریعہ بھی بن جاتی ہیں مثلاً ملامتی ملامت نگاری میں ملامتوں کا خاتمے ذات کا زریعہ تصور کیا جاتا ہے۔ ادیب اس طرح خود کو معاشرے سے الگ تھلک کر کے اپنی ذات (Self) کے غزل میں بند ہو جاتا ہے۔ مظلوم کو نظر انداز کر کے مظلوم کے تعاقب میں ہوا کرنا کسی صوفی کے لیے تو شاید مناسب ہو کہ اس کا رویہ کیشن یکہ اور ہوتا ہے۔ رویہ کیشن جس میں روحانی تجربے کو فوقیت حاصل ہوتی ہے لیکن ادیب رویہ کیشن چونکہ ترکیب نفس اور ذہنی کے دو طرفہ مدعوں سے نجات ہے اس لیے وہ مظلوم اور سوجھ دے سے قطع تعلق کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ ملامتی طرز اظہار میں اگر لہجہ کا احساس بھی شامل ہو جائے تو وہ آئندہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ شراب ہے جو انسانہ نگار کو زکیم کے گندے دور میں پھل کرنے میں دیر نہیں لگاتی۔ اس لائق اور فرار کی زبان پر در صورت حال میں لوگ سب یکہ بھول جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ خود کو بھی۔ ملامت اقبال اگر خودی کے استعارہ کی بات کرتے ہیں تو

اس کے ساتھ ساتھ خود پرستی کی لٹی بھی کرتے ہیں۔

خود کی کاماشرتی حال ادب سے منہا ہو جائے تو ہائی جو کچھ پڑا ہے وہ خود پرستی کے ذیل میں آتا ہے۔ ادب کے دو کمیشن کا تقاضا ہے کہ وسیع البشری اور صلح کل کا راستہ اختیار کرے۔ اس کی کم عمری اور تنگ نظری سے تہذیب پر بلاؤں کا طوفان الما آتا ہے۔ شہروں کا حسن نامہ پڑنے لگتا ہے۔ لوگ ستالوں اور ساجوں میں گھر جاتے ہیں۔ حرف انصیت اور محبت کا خزانہ نہیں رہتا۔ یہاں وجہ ہے کہ علامت نگاری نے انسانے کو ذہنی احتکار اور لغت لغت ذہنی کے تجربے کے سوا کچھ نہ دیا۔ جب خارجی زندگی کا تجربہ ہو بلکہ منظور ہو اور جب خود پرستی کے گنبد بے در میں چڑھ کر کہانیاں لکھی جائیں تو حقیقت زندگی اور اس کا بھاؤ اس کے کردار اور اعلیٰ موضوعات، کمیشن کا راستہ بھول جاتے ہیں۔ خارجی اور مصطفیٰ کے درمیان رابطہ قطع ہو جاتا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ایک انٹرویو جو عکاس کے ایک شمارے میں شائع ہوا میں بالکل درست کہا ہے کہ ”ہمارے ادبوں کے نزدیک لینڈ سکیپ کی قسملی اہمیت نہیں ہے۔“ ہمارے نثر نگاروں کے پاس تجربہ نہیں وہ زندگی سے اس طرح نہیں گزرے جیسے بیدی، کرشن سنگھ۔ ان کے ہاں اکثر اوقات مقامی ثقافت اور تہذیبی اقدار سے لاشعور کا پہلو صاف جھلکتا ہے۔ ان کی تحریروں میں ہمارے درشت ہیں نہ ہماری ہماڑیاں، ہمارے پھول ہیں نہ ہمارے پرندے۔ ہمارے دریا ہیں نہ ہمارے صحرا۔ حتیٰ کہ ہمارے شہر ہیں نہ ہماری بستیاں۔ کچھ بھی تو مقامیت سے جڑا ہوا نہیں۔ جب بھی حقیقی زندگی کے بارے میں لکھتے ہیں مظاہرت اور اجنبیت کے ساتھ لکھتے ہیں۔ یہ بد قسمتی نہیں تو اور کیا ہے۔ ہمارا ادب ہم سے جھکا ہوا ہے۔ یہ البتہ ہے کہ جب انسانہ نگار اپنے لوگوں کے بارے میں لکھتا ہے تو بے نام انسانے غیر (Unknown Pronouns) میں احوال کر لکھتا ہے۔ وہ Signifiers کی بھرمار کر دیتا۔ لیکن Signified منظور یا غیر ہوتا ہے۔ وہ بالعموم ایک خاص موضوعیت سے لبریز ذاتی (Private) قسم کی زبان میں لکھتا ہے جو ناشر و اثر افیہ کے لوگوں کے سوا اور کوئی ڈی کو نہیں کر سکتا۔ اس کی تحریر میں یوں لگتا کہ جیسے وہ پلٹے پلٹے ایک آسپ زدہ شہر میں آگلا ہے۔ جس میں ہر چیز تجھ ہو چکی ہے اور جوں کی توں پڑی ہے۔ لیکن جیتا جاتا اور پڑا ہوا انسان منظور ہے۔ اس کی تحریروں میں انگار کا ہر زاویہ موجود ہے لیکن اتر اور تصدیق کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ وہ ہمارے بارے میں فیصلہ کن آراء تو لکھتا ہے لیکن ہمیں ایک سائے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کے ہاں مائتاتی طوئی ہے کہ محرک کا کتنا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ انسان ساجوں میں تہ دیل ہو چکے ہیں۔ لیکن ان ساجوں کا دعویٰ ہے کیا حقیقی ہے۔ کوئی نہیں پوچھتا۔ کوئی کچھ نہیں جانتا حتیٰ کہ مصنف بھی نہیں۔ سلیم الرحمن کی ایک معروف فلم ”کبتہ“ کے دوران ذیل دو بند میرے نزدیک نہ صرف نئی نظم لکھنے والوں بلکہ علامتی تجربے کی انسانہ نگاروں کی مصلحت پسندی (Nihilism) اور مظاہرت (Alienation) کے بے پناہ رجحان کو نہایت چابک دستی سے آشکار کرتے ہیں۔

میں اپنے سوا لوگوں کی زندگی میں نہیں

اور انگار کے مات دان سے گزرتا ہوں

میرے لیے جو ہے اند پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی

ساری چائیاں  
مردہ نسلوں کی تاریک قبروں میں لٹی ہوئی تختیاں ہیں  
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زعمہ ہونے کی  
خوابیں نہیں ہے۔  
مجھے اتنا معلوم ہے  
میرے ماورائے موت کے درمیان سانس کا ایک لمحہ ہے  
اور میرا ایک جھوٹا  
میرے واسطے زعمہ رہنے کا کوئی بہانہ نہیں ہے۔

☆☆☆

## افسانہ کس دائرے میں ہے؟

مہدی جعفر

(۱)

عموماً جب ہم افسانے کی شناخت کرنے بیٹھتے ہیں تو اسے دو نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ پہلی صورت میں فنکار ہمارے پیش نظر ہوتا ہے اور ہم افسانے میں اسی کو پڑھتے ہیں۔ دوسرا طریق کار یہ ہوتا ہے کہ ہم افسانہ پڑھتے ہیں اور اسے زمان و مکان پر محیط کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے دوسرا طریق کار زیادہ اہم ہے۔ اس لئے کہ یہ جذبات، محسوسات اور تعلیقات کو قدیم آہنگ کے ساتھ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ افسانہ کو عصری لباس پہن مٹھ کر دیکھنے کے لئے ہم اس میں نیا بیڑن تلاش کرتے ہیں اور اسے طرح طرح کی تکنیک اور فرسٹ سے گزرتا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں تاکہ اپنے پاس میں وہ ہمارے حسب حال ہو۔ لہذا صحیح معنوں میں نیا افسانہ قدیم و جدید کا ایک احتزاج بن کر سامنے آتا ہے۔ قدیم بھی زیریں رو کی طرح افسانے کی شناخت میں چھپا رہتا ہے اور کبھی اٹھتا ہوا اوپر اٹھتا ہے اور افسانے کی سطح کو متاثر کر دیتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کی تعین کس طور پر ممکن ہے۔ اور کسی نتیجہ تک پہنچنے کے لئے باتوں پر غور کیا جاسکتا ہے۔ اس سوال کے جواب میں بہت سی راہیں کھلتی ہیں۔ مگر سب سے اہم بات اس جزو لائیک کا پتہ لگانا ہے جو افسانے کو سب جزئیات پر فوقیت دیتا ہے۔ یعنی کیا چیز افسانے کو لازوال بنا سکتی ہے۔ یا کم از کم اسے بڑے افسانوں کا مرتبہ دے سکتی ہے۔

اس سوال کے جواب میں ہمیں داستانوں کو کھنگالتے ہوئے عہد رواں کی طرف قدم بڑھانا ہو گا۔ داستانوں کا شمار ایک طرف، پریم چند کے دور سے آج کے دور تک بے شمار افسانے لکھے گئے ہیں۔ ان میں ہر طرح کی تکنیک آزمائی گئی ہے اور مختلف قسم کے تجربے کئے گئے ہیں۔ لیکن تاریخی کا استعمال ہوا ہے اور کہیں اس سے گریز کی شعوری کوشش بھی ہوئی ہے۔ انسانی کرداروں کی بنیاد پر بھی افسانے لکھے گئے اور ان سے اجتناب بھی برتا گیا ہے۔ وقت کے تسلسل کو قائم کرنے کی کوشش بھی ہوئی ہے اور وقت کو اس طرح رد بھی کیا گیا ہے کہ ایک ہمارا صورت حال باہر ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ ساری چیزیں تفسیر پذیر ہیں۔ اور انہیں لازوال نہیں کہا جاسکتا ہے حتیٰ کہ کوئی واقعہ ہو یا کوئی حادثہ، کوئی ماجرا ہو یا کوئی معاملہ، کوئی روداد ہو یا کوئی سرگزشت، کوئی احوال ہو یا کوئی صورت حال، جو حقیقتاً افسانے میں خاصی اہمیت کی حامل ہیں مگر یہ بھی قائم نہیں رہیں اور وقت کے ساتھ ان میں تبدیلی آکر رہے۔ جبکہ ہم کسی ایسے جزو کی تلاش میں ہیں جس میں تفسیر کے امکانات نہیں کے برابر ہوں۔ یعنی کوئی

---k--- CONSTANT۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ افسانے کا یہ مطلق عنصر ہے بڑا دائرہ ہو گا۔ اور تمام افسانوں کو محیط ہو گا۔ چنانچہ افسانے کی اہمیت یا بڑائی اس بات پر منحصر ہے کہ وہ اس مطلق عنصر کے ساتھ کس طرح کا سلوک کرتا ہے۔

میں شاید حق بجانب ہوں اگر فطرت کو مطلق عنصر سے تعبیر کروں۔ فطرت ہی وہ شے ہے جس سے افسانہ گلو خلاصی حاصل نہ کر سکا۔ فطرت جو کسی فرد، اجتماع، یا کسی بھی ذی روح کا عنصر ہے یا مطلق قدرت یا ماحول کا نچوڑ ہے۔ اسی میں جہج کا کرناک الیہ عنصر ہوتا ہے یا قہر کے درجہ میں چھپا ہوا طرب، استہزاء، طنز، یا خوف کا وحشی سلسلہ۔ یہ فطرت ہے جو طبی رویہ کا اظہار کرتی ہے اور افسانے کی روح رواں بن جاتی ہے۔

تاریخی ارتقاء کیا ہے۔۔۔؟ محض صورت، حالات کا بدل ہوا یا بدلتا ہوا تسلسل، جس کے ساتھ فرد کی خارجی فطرت تعامل کرتی ہے یا اس سے مطابقت حاصل کرنے میں اپنے آپ کو شامل کرتی ہے یا مطابقت حاصل نہ کر پانے کی صورت میں رد عمل ظاہر کرتی ہے۔ ہاں مگر بنیادی فطرت ایک دائمی صورت حال ہے۔ جسے ہم داخلی فطرت کہہ سکتے ہیں۔ یہ داخلی فطرت قدرتی عناصر سے جڑی ہوتی ہے اور اسے عناصر کے ٹکس میں بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ جنس اور دلچسپی اس میں نہیں کہ ہم نے فرد کی اکائی کے طور پر یا اسے ضرب و مکر اجتماعی شکل میں بنیادی فطرت کو کس قدر دور یافت کر لیا ہے۔ بلکہ اس میں ہے کہ ہم نے کتنے اور پہلوؤں کو ابھی پردہ خفاء میں جھانک کر نہیں دیکھا ہے۔ عصری حیثیت کی رو سے ہماری نظر اس بات پر ہے کہ آج کی نئی صورت حال میں فرد انفرادی اور اجتماعی حیثیت سے کس خارجی یا داخلی طبی رویہ کا اظہار کرتا ہے۔ چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ عصری حیثیت، صورت و حال CONSTITUTION اور تاریخی ارتقاء کا انحصار فطرت کی بنیاد پر ہے۔ لہذا صورت و حال فطرت کے بالترتیب ایک چھوٹا ٹھکانہ ہے۔

اب جبکہ صورت و حال بنیادی فطرت کے تحت آتی ہے واقعہ صورت و حال کا جزو ہوتا ہے۔ کوئی بھی واقعہ کسی صورت و حال کی نمائندگی کرتا ہے۔ خواہ صورت و حال بہم ہی کیوں نہ ہو صورت و حال سے واقعہ کو شہر بدر کر کے بھی افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور ایسے افسانے بہ سبب اسٹوری یا انٹیلی اسٹوری کے ذمے میں آئیں گے۔ یعنی ان افسانوں میں محض عصری حیثیت یا صورت و حال کی نمائندگی ہوتی ہے۔ البتہ یہ ہو سکتا ہے کہ واقعہ بہم طور پر یا واضح طور پر افسانہ میں شامل ہو۔ چنانچہ واقعہ کے بالقابل صورت و حال ایک بڑا دائرہ ہے۔ جس میں حالی پس منظر کی طرف اشارہ دیا نمائندگی ہوتی ہے۔

واقعہ حقیقت سے بڑی چیز ہے۔ یعنی ہم کسی حقیقت کو واقعہ کے احاطہ میں تو لے سکتے ہیں مگر ہر واقعہ حقیقت نہیں کہا جاسکتا۔ کچھ واقعے مکمل طور پر کچھ جزوی طور پر حقیقت ہو سکتے ہیں۔

واقعہ کا ایک جزو حادثہ ہے۔ حادثہ میں اچانک پن کی کیفیت ہوتی ہے۔ حادثہ کے طور پر کسی واقعہ یا صورت و حال کی صدائی نمائندگی سانچہ بن سکتی ہے۔ افسانوں میں عموماً کوئی حادثہ کسی خاص واقعہ کا جزو بن کر سامنے آتا ہے۔ البتہ کبھی کبھی کوئی افسانہ حادثہ کی حدود میں لکھا جاتا ہے۔

حادثہ کی طرح واقعہ کا ایک دوسرا جزو ماجرا ہے۔ ماجرا ایک مظہراتی فعل ہے۔ اس میں ملاحتی اہمیت

ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں کوئی نہ کوئی غیر فطری بات ہوتی ہے جو مافوق الفطرت بھی ہو سکتی ہے۔ اکثر ماجرا مذہبی سطح پر نظر آتا ہے۔ ماجرے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں کوئی انہونی ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے چہرہ انسانے خوابیدہ ماجرائیت کے ہمہ کھولتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک طرح کی لٹپ ماہیت ملتی ہے۔ مثلاً انہوں نے داستانِ ظلم کو تاج کر یا اس کی تلخ کر کے ماجرے کے بھڑائی کیسا کا استعمال کیا ہے۔ جدید انسانے بھی ماجرائیت کے استعمال میں پیچھے نہیں ہیں۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے حقیقت واقعہ کے دائرے میں آتی ہے۔ حقیقت سے عموماً سچائی کا تصور ابھرتا ہے۔ انسانی ادب کی حیثیت سے دیکھئے تو سچ اور جھوٹ نسبی اصطلاحات (RELATIVE TERMS) ہیں۔ مذہبی اصطلاحوں کی طرح ان میں مطلق (ABSOLUTE) ہونے کی گنجائش نہیں۔ فطرت چونکہ بنیادی ہوتی ہے اس لئے میں نے اسے مطلق کہا ہے۔ ظاہر ہے فطرت کا مطلق ہونا سچ اور جھوٹ کی مطلق حیثیت سے مختلف ہے۔ انسانی ادب کا کمال ادائیگی میں ہے جو حسنِ اظہار سے سچی چیزوں کو جھوٹ اور جھوٹی چیزوں کو سچ کر دکھاتا ہے۔ دروغ مصلحت آئیز کا مقولہ مشہور ہے۔ دلچسپی قائم رہے چاہے دروغ بر گردن راوی کہہ کر نہ بات مل جائے۔ ظاہر ہے یہاں اہمیت مطابقت (RELEVANCE) کو ہے اور مطابقت کا تعلق صورتحال (SITUATION) سے ہے۔ مثلاً ”چندیں گئے رات“ اور ”سیاہ شعاعوں والے سورج“ کی نسبت محدود۔ حاضر سے اس قدر ہے کہ یہ بات سچ معلوم ہوتی ہے۔ افسانہ کو آزادانہ (SPONTANEOUSLY) غلط کرنے والا چاہے مست فنکار جب سے تجربے کرتا ہے۔ تو اپنے کرداروں کی نقل و حرکت پر زیادہ پابندی قائم نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں اس کے کردار اس کی مرضی کے بچے بنائے اُٹھانچے سے بڑی حد تک آزاد ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ سچی بات فنکار کو بھی حیرت میں ڈالے رکھتی ہے اور ایک طرح کا تاؤ اور جھنجھٹ قائم رکھتی ہے کہ دیکھیں یہ کردار خود سے کیا کرتے ہیں۔ فنکار کا مسئلہ ہے کرداروں کی ادائیگی کو خوش اسلوبی سے پیش کرنا کہ ان کے ساتھ نہ ہوتی کرنا۔ ہائو کوئی ہاتھ میں سنو کا کردار فنکار سنو کی اپنی شخصیت اور مرضی کے مطابق نہیں ہے۔ فنکار سنو شخص طور پر اپنی تحریک پسند نہیں کرتا تھا مگر کردار سنو کا رویہ فنکار سنو کے حراج کے برعکس ہے۔ اس لئے کہ کردار نہایت اور ہائو کوئی ہاتھ کی لگا ہوں میں کردار سنو کی حیثیت گر گئی ہے۔ ظاہر ہے انسانے میں سچائی سے زیادہ امکانات کو اہمیت حاصل ہے۔ کسی کہ اور پر قلم ہوگا اگر اس کے تکتہ دینے کو جبرِ طوط پر محدود کر دیا جائے۔

تجید نے جہاں انسانے کی تین اہم خصوصیات (۱۔ تاثراتی وحدت ۲۔ انسانے کی اظہان یا اظہار ۳۔ انسانے کی وضع قطع) کی شناخت کی ہے اور انہیں آلہ کار بنایا ہے وہیں تجید کے تین طریق کار (۱۔ کردار نگاری۔۔۔ یعنی آدمی کس طرح سلوک کرتا ہے ۲۔ پلاٹ۔۔۔ یعنی انسانے کو بٹھانے یا بٹھانے کا انداز یعنی مکانی عنصر ۳۔ قصہ کے آگے بڑھنے کا عمل۔۔۔ یعنی زمانی عنصر) میں ایک چوتھے طریق کار کا اضافہ کیا ہے۔ یعنی بیان۔۔۔ جدید تجید میں بیان کا عمل بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

آج انسانوں میں کل یا جزوی طور پر داستان، سرگزشت، درودار یا احوال کے بیان کا استعمال کیا جاتا

ہے۔ سرگزشت کا معاشرتی رنگ میں استعمال قرۃ العین نے کیا ہے۔ "ہاؤ سنگ سوسائٹی" اور "تقدیر" میں تاریخی اور سوانح نمایاں عناصر ہیں۔ جبکہ سرگزشت میں گزری ہوئی صورت حال کا پردہ چاکشن یادوں کے واسطے ہے اور رد واد میں آپ بیتی کو راوی اس طرح پیش کرتا ہے کہ نظم خوردگی، جاسی، یا سائناتی عنصر کی تلاش ہوتی ہے۔ اس کی انجی مثال احمد بخش کا افسانہ "کھسی" ہے۔ کام حیدری کے افسانے "الف، لام، میم" میں رد واد ایک نئی شکل میں سامنے آتی ہے۔ احوال کی بجائے تکنیک میں حال چال سنانے والا اعداد ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ایک افسانے "شجرہ نسب" میں خط کے اسلوب کے ساتھ ہی تکنیک کا فرمایا ہے۔ ڈائری اور پرتاؤ میں بھی اس تکنیک کا اپنایا جاسکتا ہے۔ احوال کے بالقابل رد واد میں زیادہ گہرائی اور وحدت تاثر کے امکانات ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ قدیم اعداد بیان کا احراج یا اس کی تکلیب مجدد حاضر کی مختلف تکنیک سے کرتا ہے۔ جن میں لیلیٰ، بیک، شعور کی اور لاشعوری کیفیات، ادیسرڈنی یا ایفنی اسٹوری وغیرہ کی کسانفک شامل ہے۔

ایک سوال اٹھتا ہے کہ آیا کوئی نقطہ ایسا بھی ہے جو افسانہ کی تمام تر خصوصیات کو اپنے احاطہ میں لے سکے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نقطہ تصداس منصب کا اہل ہے۔ ایک مثال سے یہ بات طے کی جاسکتی ہے۔

مثلاً سڑک پر ایک بھیڑ جمع ہے۔ ایک نووارد شخص کے عالم میں کسی سے پوچھتا ہے۔۔۔ "بھئی کیا قصہ ہے؟" ظاہر ہے اچانک وارد ہونے والا شخص بھنے کی کوشش میں یہ نہیں کہتا کہ کہانی کیا ہے۔ یا کیا واقعہ ہے۔ بلکہ کہتا ہے کہ کیا قصہ ہے؟ اس لئے کہ قصہ کا لفظ ساری صورت کے پیش نظر ایک پھیلی یا کھلی ہوئی شکل میں پہلے پہل رہاں پر آ جاتا ہے۔ یہ بعد کی بات ہے کہ نووارد پوچھتا چھوڑا اور چھان پھانک کے محل سے قصہ کی جزئیات کی طرف مائل ہو۔ پھر اگر اس کی دلچسپی بڑھتی ہے تو کوئی کہانی، کوئی واقعہ، کوئی رد واد یا کوئی ماجرا اسے اپنی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ یعنی صورت حال سے حال سے اتر آتا ہے۔ اس فرض سمجھے جو کہہ رہا ہے یا ہو رہا ہے نووارد کے لئے غیر دلچسپ ہے اور وہ مطمئن نہیں ہے تو وہ اپنے تاثر کو کچھ اس طرح سینٹا ہوا آگے بڑھ جائے گا۔۔۔ "عجب قصہ ہے۔" چنانچہ ہم پہچان سکتے ہیں کہ افسانہ کی خاصیت اول تا آخر قصہ کی ہے۔ اور اسے محاط، واقعہ، رد واد، داستان وغیرہ کہنا اس کی جزئیات کی بات کرتا ہے۔

(۲)

جہاں تک افسانے کی تعریف کا تعلق ہے میں سمجھتا ہوں کہ قدیم اور جدید طرز کے افسانوں کا احاطہ کرنے کے طور پر ایک بنیادی تعریف کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر میں نے افسانے کی متعدد پہلوئیں تعریف کی ہے۔ اپنے استعمال کے ہوئے لفظوں کی وضاحت بھی درج کر دینا چاہتا ہوں۔

افسانہ بظاہر فنکار کی زندگی سے غیر حلقی (۱) مگر زندگی (۲) کے گہرے  
(۳) تاثراتی (۴) دلیلوں (۵) اور یا تو حوس (۶) کا مختصر مگر مناسب ترین  
(۷) اور زمانائی یا غیر زمانائی (۸) ذریعہ بیان (۹) ہے جس کی کیفیت سے  
کاری کی عقل، تخیلاتی، جذباتی، حیاتی اور یا (۱۰) لکری سطیوں پر تکلیف ہوتی





۱۰۔ اور یا۔۔۔۔۔ ان دونوں حرف عطف کا استعمال عقلی، تخیلاتی، جذباتی، حیاتی، فکری، نفسی کے درمیان کیا جاسکتا ہے۔

۱۱۔ زندگی اور ذات۔۔۔۔۔ یہاں اپنا حیثیت اور انفرادیت کے مفہیم شامل ہیں۔

۱۲۔ نیا عرفان زندگی چونکہ انسانے میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور انسان ایک عقلی منف ہے۔ اس لئے زندگی کا ایک نئی سطح سے انکشاف اور عرفان ضروری ہے خواہ اپنا حیثیت کی سطح پر ہو یا انفرادیت کی سطح پر۔ چاہے محل ایک پارک یا بہیم سا انکشاف ہو جو قاری کی گرفت میں بہکل آئے یا نہیں آئے (البتہ کچھ وقت انسان نگار کا رویہ خمیر اور ذہن صاف ہو اس لئے کہ اکثر کہانیاں خود اپنے مصرعہ نہیں بیان جانتیں۔ ان کی گنج قدر بعد کی فلیس ہی کر پاتی ہیں) یا ایک بڑا عظیم انکشاف ہو (حالانکہ اس کی نگہداشت مصرعہ حاضر میں کم رہ گئی ہے)۔ میرے خیال میں اس سلسلہ میں بیرونی ادب سے استفادہ کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے جبکہ نکالی سے گرج کیا جائے اور ادب کو ذریعہ کرنا مقصود ہو۔

(۳)

انسان نگار اپنے میڈیم میں زندگی کو اپنے مخصوص طرز سے دیکھتا ہے۔ لہذا انسان نگاری کیلئے ایک آگمی کا سبب بنتا ہے۔ یہ آگمی انسان نگار کے عقلی دہلیز سے سامنے آتی ہے۔ ظاہر ہے انسان نگار اپنے میدان میں قاری کے عقل کو زندہ کرتا ہے تاکہ اسے ہم عصر زندگی کے عرفان کے طور پر ایک الونکا اچھوتا اور نیا شعور پیدا ہو اور اس کے اندر کچھ نئی یا مثبت قوتیں بیدار ہوں۔ انسان پہلے بھی ایک محرک کی حیثیت رکھتا تھا اور اس کی آج بھی وہی حیثیت ہے۔ البتہ فرق شدت اور سطح کا ہے۔ پچھلے ادوار میں زندگی کی تبدیلیاں فرد کو اجتماعی سطح پر تبدیل ہونے کا جواز مہیا کرتی تھیں۔ آج کی انتہائی سگرتی ہوئی زندگی اور بے پناہ اعزازہ ہوتے ہوئے انتشار، دہشت اور شدت کے زہریلے عناصر اس دور کے فرد کو کس درجہ بوجھل کر چکے ہیں اور اس کی روح کے حوال کو کس قدر چھید کر چکے ہیں۔ اس کا احتساب نئے انسانے کا کام ہے۔ چنانچہ آج کا انسان مفلوک الحال زندگی، جھٹک، بے تعلقی اور ان سب کے نتیجہ میں ٹوٹنے ہوئے کتبے، جنسی بے راہ روی، براہینستی، جسٹن وغیرہ کو داخل کی خوردبین کے ذریعہ دکھاتا ہے اور خارج سے منعکس کرتا ہے تاکہ قاری اپنی تمام فکری، عقلی، جذباتی اور حس سطحوں کے تختہ اور خیمہ پیلوؤں کو متحرک یا بیدار کر سکے۔ چنانچہ ایک نئی بیداری اور آگمی آج کے انسانوں کا رول ہے۔

میرے نزدیک عصری حیثیت اور آگمی کا مفہوم چند لفظوں میں اس طرح ہے۔ ترقی یافتہ بیرونی ممالک کا سیاسی اور اقتصادی دباؤ، بیرونی ممالک کے درمیان سرد جنگ، جنگی تاؤ جو انسان کی ایک عجیب صورت حال پیدا کرتا ہے، اس پر اعظم کے بنیادی کلچر سے بیرونی ممالک کے کلچر کا کراؤ اور آغرا لڈ کر کے اثر سے پیدا شدہ کرب، ملکی سطح پر موجود نسل کے احساس کتری کا بوجھ جہاں سے درش میں ملتا ہے اور نئی نئی شکلوں میں ابھر رہا ہے، رشتوں کا ٹوٹاؤ اور شہروں کی طرف آبادی کا انتقال جو ہجرت کی صورت حال ہے، نسل فلیج کی کشادگی جو قدیم روایات، قوانین، قدروں اور بزرگانہ شفقت سے برسرِ پیکار ہے، نئی نسل کی بدستی ہوئی ہے خمیری اور پیچیدہ دہلی، آبادی کا امنڈنا

ہوا سیلاب جو بہت کم عرصہ میں اپنی انتہائی حدود کو پہنچا رہا تھا ہے، اس صورت حال سے پیدا مستقبل کی بے چینی، بھٹن اور فرد کی انفرادی آزادی کی سکڑتی ہوئی حدیں جس کے باعث کارفرما خارج کا سناؤ جو فرد کو داخل میں پھیلے اور پھیلے پر مجبور کر رہا ہے۔ خارج کے دہاؤ کی وجہ سے جہلت، حسدات، اور فکر کی شکست صورت حال اور اس ناامیدی میں وجدان کی کارفرمائی جوڑ دیتے کو نکلے کا سہارا ہے۔

(۴)

جہاں تک انسانوی مستقبل کے خطرے کا سوال ہے جب نئی نوع انسان کا ہی مستقبل خطرے میں ہے تو اردو زبان اور انسانے کا مستقبل کس شمار میں ہے۔ مگر پھر بھی جب تک آدمی رہیگا انسان باقی رہے گا۔ حالیہ تبدیلیوں سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ پریم چند کے بعد آج کا افسانہ پھر ایک ہمارا اپنی قلب مابیت کر رہا ہے۔ سرحد پر کاش کا "بھوکا" "انور سجاد کا" "کبھی کا سولو لاک" "اور" "یوسف کھوہ" "انور عظیم کا" "گورستان سے پرے" "قرآن حسن کا" "کوڑھی کی مٹی میں سو رکی بڑی" اور شفیق کا انسان "نچا ہوا گلاب" اپنے اندر داخلیت کے عناصر سے زیادہ خارجیت کے عناصر رکھتا ہے۔ یہ انسانے کے خارج کی سطح پر تشکیل ہوئے ہیں۔ چنانچہ اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس انٹیلی اسٹور اور بے رہیڈ انسانوں کا رواج زائل ہو رہا ہے۔ تجربی انسانے جسکی انسانے بنتے جا رہے ہیں اور فرد کی داخلی بازیافت اور ذات کی از سر نو دریافت کی کوششوں کے بعد ایک نامیاتی نوعی سلسلہ (جس میں تجسیم کا عمل نظر آتا ہے) شروع ہو چکا ہے حالیہ انسانے کہانی پن اور زامانی سطح بحال کرتے نظر آتے ہیں۔ ان سب باتوں کے باوجود انسانے کاری کی سطح پر اثر نظر نہیں آتا (یہ بات ان انسانے نگاروں کے لئے تشویش کن ہے جو کاری کی سطح وہیں کی وہیں رکھنے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگا رہے ہیں)۔

☆☆☆